Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/lartduviolonmeth00bail

À SES ÉLÈVES

L'ART DU VIOLON

MÉTHODE

PAR

P. BAILLOT

Propriété des Editeurs

Mayence chez les fils de B. Schott.

Bruxelles, Schott frères
22 Montagne de la Cour

Londres, Schott & Cie
159 Regent Street

Dépôt général de notre fonds de Musique
LEIPZIG, C F LEEDE

Enregistré aux Archives de l'Union et à Stationers Hall

4260

DER VERFASSER AN SEINE ZOEGLINGE.

MEINE FREUNDE!

Indem ich mit Ihnen bemüht war in die Geheimnisse des Violinspieles einzudringen, bin ich dahin gelangt die Grundsätze dieser neuen Methode in Gesammtheit festzustellen. Der angenehme Gedanke dass Sie viel zu meinem Werke beigetragen haben; bewegt mich, es Ihnen als ein Denkmal unserer gemeinschaftlichen Arbeiten und reinsten Freuden zuzueignen.

Möge dieser treue Zeuge unserer Liebe zur erhabenen Kunst welcher wir obliegen, dauernd für das Band der Freundschaft sprechen welches, indem es mich mit Ihnen, meine theuern Zöglinge vereinte, so mächtig zu dem Reize meines Lebens beigetragen hat.

BAILLOT.

L'AUTEUR A SES ÉLÈVES

MES AMIS.

C'est en cherchant avec vous à pénétrer dans les secrets du violon que je suis parvenu à fixer, dans leur plus grande généralité, les principes de cette nouvelle méthode; il m'est si doux de penser à la part que vous avez prise ainsi à mon ouvrage, que j'ai voulu vous en offrir la dédicace comme un souvenir de nos communs travaux et de nos plaisirs les plus purs.

Puisse ce fidèle témoin de notre amour pour l'art sublime que nous cultivons, déposer longtemps en faveur du lien d'amitié qui, en m'unissant à vous, mes chers élèves, a si puissamment contribué au charme de ma vie.

BAILLOT.

BEMERKUNGEN
DIESE NEUE METHODE BETREFFEND.

Ursprung der Violinmethode des Conservatoriums.

Als man uns vor mehr als 30 Jahren beauftragte, die Grundlagen des Violinunterrichtes im Musik-Conservatorium festzustellen, hatten wir noch keine bestimte Kunde über die Art das Spiel dieses Instruments zu studiren, unsre Unterweisung hatte sich noch nicht über einige schwankende Begriffe und unvollständige Ueberlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den sogenannten Kunstgeheimnissen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen. — Zur Unterstützung suchten wir zwar die bemerkenswerthesten Elementarwerke auf; aber damit hatte es seine Schwierigkeit denn es gab deren nur wenige und diese waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entstanden, um uns die Geschmeidigkeit der Mittel bieten zu können, welche die neueren Compositionen immer mehr und mehr erheischten. (1)

Erste Methode, als Versuch bekannt gemacht, und vor der Annahme derselben einer Prüfung unterworfen.

Wir wurden eingeladen, jene Werke durch die Resultate unsrer Forschungen versuchs weise zu vervollständigen und die Liebe zur Kunst machte es uns zur Pflicht, jene Erfahrung zur Verbesserung dieser Methode zu benutzen, deren Revision als Bedingung der Annahme angesehen wurde. —

Neue Methode.

Dieses Werk wurde also, jedoch mit Beibehaltung der Grundlagen, gänzlich von uns umgearbeitet und wir bemühten uns es dadurch zu bereichern, dass wir eine grosse Zahl neuer Gegenstände darinn abhandelten, welche nach unsrer Ueberzeugung, dem Studium des Violinspiels bis jetzt noch mangelten.

Beinahe alle Beispiele wurden aus den Werken der als Classiker anerkannten Meister genommen,

(1) Die einzigen Violinschulen welche wir vor der ersten Herausgabe der Methode des Conservatoriums untersuchen konten, waren: Die von Geminiani, Corrette, (1738) Leopold Mozart, Dupont und von Abbé (Sohn). —

Die während dieser Zeit bis jetzt erschienenen Methoden oder Etemenlarwerke sind: von Baillieux, Bornet, Lorenziti, Cambini, Woldemar, J. B. Cartier, Faure, Pastou, Guhr und von Mazas.

Tartini hat uns einige zwar sehr nützliche, aber leider nur wenigumfassende Rathschläge in einem Schreiben an Mme Sirmin, das sich in den Notizen des Herrn Favolle findet, hinterlassen. Seine Arte de l'arco, enthält nur Details, welche mehr auf die Verschiedenheit des Effekts, als auf die Bogenführung selbst zielen. Sie lässt den Schüler nur errathen; denn kein Zeichen, kein vorgeschriebener Accent kommt ihm zu Hülfe.

Viotti hatte es zwar unternommen ein Elementarwerk über das Violinspiel herauszugeben; leider aber kennen wir seine hinterlassenen Materialien dazu noch nicht. Ein Lehrbuch von Viotti, mit dem ihm eigenen richtigen Geiste und tiefen Empfindung verfasst, nebst Beispielen von seiner Composition würde von höchstem Interesse seyn. Wir wollen hoffen, dass die Besitzer seiner Materialien, wer sie auch seyn mögen, endlich unsern Bitten nachgebend, uns in den Stand setzen werden, sie zu benützen.

OBSERVATIONS
RÉLATIVES À CETTE NOUVELLE MÉTHODE.

Origine de la méthode de Violon du Conservatoire.

Lorsque nous avons été chargés, il y a plus de trente ans, de poser les bases de l'enseignement du violon au Conservatoire de musique, nous n'avions acquis préalablement aucune connaissance positive sur l'art d'étudier cet instrument; notre instruction n'avait point été au delà de quelques notions vagues et de quelques traditions incomplètes: il nous a fallu errer ou tatonner pendant bien des années avant de nous arrêter à quelques uns de ces procédés que l'on appelle les secrets de l'art. À l'appui de nos études particulières, nous recherchâmes les ouvrages élémentaires les plus remarquables; nous aurions dû sans doute commencer par là, mais les facilités nous manquaient: ces ouvrages étaient en très petit nombre, d'ailleurs ils avaient été faits à une époque trop éloignée pour aider à surmonter les difficultés nouvelles et pour donner la flexibilité de moyens que les compositions modernes rendaient de plus en plus nécessaire. (1)

1re Méthode publiée comme un essai.

Nous fûmes invités à y suppléer en publiant, comme un essai, le résultat de nos propres découvertes: Notre amour pour l'art nous en faisait un devoir; il

Nécessité de la revoir prévue dès son adoption.

nous fait aujourd'hui une loi de profiter des leçons de l'éxperience pour refaire cette méthode dont la révision, au bout d'un certain espace de temps, avait été considérée comme utile et arrêtée en conséquence dès son adoption.

Méthode nouvelle.

Cet ouvrage a donc été entièrement refait par nous, bien que les principes fondamentaux en soient conservés. Nous avons cherché à le completter en traitant d'un grand nombre d'objets nouveaux qui, jusqu'à présent, du moins à notre connaissance, n'avaient point été appliqués à l'étude du violon.

Presque tous les exemples ont été tirés des an-

(1) Les seules méthodes de Violon que nous avons pu examiner avant la publication de la 1re méthode du Conservatoire sont celles de Geminiani, de Corrette, (1738) de Léopold Mozart, de Dupont, et de l'Abbé fils.

Les méthodes ou les ouvrages élémentaires qui ont paru depuis sont: de Baillieux, de Bornet, de Lorenziti, de Cambini, de Woldemar, de Mr J. B. Cartier, de Mr Faure de Mr Pastou, de Mr Guhr, (de Francfort) et de Mr Mazas.

Tartini nous a laissé quelques conseils utiles, mais très peu étendus, dans une lettre adressée à Mme Sirmen relatée dans les notices de Mr Favolle. Son Arte de l'arco, rempli de détails qui prêtent encore plus à la variété d'expression qu'à la variété de l'Archet sous le rapport de ce que l'on entend aujourd'hui par effet, laisse tout à deviner à l'élève attendu qu'aucun signe, aucun accent marqué ne vient l'aider à en rendre non seulement le sens, mais le plus souvent même, le matériel.

Viotti avait entrepris un ouvrage élémentaire sur le Violon: nous n'avons aucune connaissance de la nature des matériaux qu'il a laissés. Un traité didactique écrit par Viotti avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond qui le caractérisait, et riche d'exemples composés par lui, serait sans doute du plus grand intérêt: espérons que les dépositaires de ces matériaux, quels qu'ils soient, cédant à nos vœux, nous mettront à même d'en jouir.

weil ihre Werke als Vorbilder in jedem Genre gelten können. Wir haben viel sicherer zu gehen geglaubt, von dem Bekannten auf das Unbekannte überzugehen; als wenn wir Beispiele angeführt hätten, deren Anwendung noch nicht so klar, so bestimmt und folglich auch nicht so zweckmässig seyn kann, weil sie noch nicht durch Zeit und Gebrauch die Autorität und den Vortheil den kurze Auszüge darbieten erlangt haben.

Je mehr Mannigfaltigkeit das Violinspiel heutzutage bietet, um so sorgfältiger muss auch die Auswahl der Beispiele seyn. Eine reine Lehrmethode muss die Vermischung verschiedener Lehrmethoden vermeiden und sie in ihrer ganzen Reinheit darzustellen trachten. Zu diesem Zwecke und überzeugt, dass man zur Hervorbringung derselben Wirkungen, sich auch derselben Mittel bedienen müsse; haben wir die Auszüge von verschiedenen Autoren vervielfältigt, damit diese Verschiedenartigkeit dem Schöpfertalente junger Künstler mehr Anlass zur Entwicklung gebe, damit diese Citationen in den Schülern das Interesse erwecken mögen, bis zu ihren Quellen zu steigen und endlich sie zu überzeugen; dass man den eigenthümlichen Charakter jedes Componisten treu bewahren müsse.

Vor allen Dingen muss eine Lehrmethode den Verstand u. die Urtheilskraft entwicklen, damit nicht alle Anstrengungen der Uebung und die Resultate der Geduld vergeblich seyen. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfodert besondere Studien; aber eine Lehrmethode muss zu seiner Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muss das Band welches sie verknüpft und das Ziel worauf jene abzwecken erkennen lehren. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beschleunigen gesucht und sind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegentheile aber muss der Unterricht so weitläufig und dabei doch so bestimmt gegeben werden; dass auch die minder begünstigte Fassungskraft ihn klar zu durchschauen vermag und diese Ansicht möge es entschuldigen, dass wir in so viele Einzelheiten eingegangen sind. —

Abgekürzte Methoden mit den zusammengedrängten Methoden verwechselt.

Die zum Grunde liegende Ausdehnung dieser Methode.

Wir waren ebenfalls überzeugt dass der Unterricht im Violinspiele als das Spiel des reichsten u. edelsten Instrumentes auf sehr ausgedehnte Grundlagen gebaut sein müsse. Man wird bei dem Plane dieses Werkes finden; dass wir seit der Errichtung des Conservatoriums, durch Befolgung dieses Grundsatzes getreulich Sorge getragen haben, dass die uns anvertrauten Schüler nicht Sklaven einer beschränkten Schule werden möchten, sondern dass wir vielmehr durch eine grosse Ausdehnung dieser Schule, den Eleven die grösste Freiheit sich emporzuschwingen gegeben haben.

teurs considérés comme classiques, leurs ouvrages pouvant servir de type dans chaque genre: nous avons cru qu'il valait mieux procéder ainsi du connu à l'inconnu, que d'offrir des exemples dont l'application ne serait pas aussi claire, aussi positive, ni par conséquent aussi efficace; ces exemples ne pouvant avoir pour eux l'autorité du temps et de l'usage, ni présenter, comme les extraits, l'avantage de devenir au besoin une sorte de mnémonique.

D'ailleurs, plus le violon offre aujourd'hui de variété dans ses ressources, plus il fallait mettre de diversité dans les exemples. C'est un précepte de saine doctrine d'éviter la confusion des genres, de ne point mélanger les styles et de chercher à les rendre dans toute leur pureté, et c'est dans l'espoir de contribuer à faire atteindre ce but que nous avons multiplié les extraits de différens auteurs, persuadés que, dans l'éxécution de leurs ouvrages, il est indispensable de se servir des mêmes moyens si l'on veut obtenir les mêmes effets; que d'ailleurs cette diversité offre plus de chances au développement du génie du jeune artiste qui se sent en état de créer; qu'enfin ces citations inspireront peut-être assez d'intérêt aux élèves pour les porter à remonter à la source, à prendre connaissance des ouvrages où elles ont été puisées, et pour les convaincre de la nécessité de conserver fidèlement à chacun des compositeurs le caractère qui lui est propre.

Il nous a semblé surtout que le premier but d'une méthode devait être de développer l'intelligence et d'exercer le jugement afin de ne pas rendre vains tous les efforts du travail et les résultats de la patience. Le mécanisme ne peut manquer aujourd'hui d'alimens: chaque difficulté a ses études spéciales: mais une méthode doit guider dans l'emploi, dans l'arrangement de ces matériaux, faire connaître le lien qui les unit et le but où ils doivent tendre. Quelques personnes ont cru accélérer l'instruction au moyen de méthodes ABRÉGÉES, les confondant ainsi avec les méthodes ABRÉVIATIVES. Celles-ci doivent être au contraire tellement étendues et positives que l'intelligence la moins favorisée y voie plutôt et plus clairement à se conduire. Nous pensons que tel est un des plus sûrs moyens d'abréger les études, et cette opinion sera notre excuse pour tous les détails dans lesquels nous sommes entrés.

Méthodes abrégées confondues avec les méthodes abréviatives.

Extension donnée à cette Méthode.

Nous avons également pensé que l'enseignement du violon, le premier de tous les instruments, devait être établi sur les bases les plus larges: on peut voir, par le plan de cet ouvrage, que telle a toujours été notre intention, et que, depuis l'origine du Conservatoire, nous avons travaillé de bonne foi à empêcher les élèves confiés à nos soins de devenir prisonniers d'une école, cherchant à donner à l'école elle même la plus grande extension possible et à laisser aux élèves la plus grande liberté d'essor,

EINLEITUNG.

Wenn man eine Kunst ergründen will, so muss man so viel wie möglich darnach trachten ihren Ursprung keñen zu lernen, den Veränderungen zu folgen welche die Einflüsse der Zeiten verursacht haben und endlich ihr Vorwärtsschreiten sinnig beobachten. Nur auf diese Weise lernt man den besten Weg und die Kluft keñen, welche man noch überschreiten muss, um zum höchsten Grade der Vollkommenheit zu gelangen.

Ursprung der Violine.

Der Ursprung der Violine ist noch in Finsterniss gehüllt. Weil man auf einigen antiken Medallien und geschnittenen Steinen den Apoll, Amphion und Orpheus mit einem Instrumente dargestellt findet, das einer Violine gleicht, so setzte man ihren Ursprung in das graue Alterthum, aber die Antiquität jener Medallien und Steine ist heutzutage sehr in Zweifel gezogen worden. (1)

Geschichte der Violine.

Ein noch unedirtes Werk, welches das Resultat der interessantesten Forschungen eines achtungswerthen Professors, des Herrn J. B. Cartier ist, und dessen Herausgabe wir sehnlich wünschen; sucht zu beweissen, dass die Violine eine moderne Erfindung, und der Bogen den Alten ganz unbekañt gewesen sei.

Es scheint, dass man im 9ten oder 10ten Jahrhundert Gebrauch von dem Rebec, einer dreisaitigen Violine mit sehr kleinem Bogen gemacht hat und dass man erst in der Mitte des 14ten Jahrhunderts angefangen hat sich der viersaitigen Violine zu bedienen. Durch sie wurde der Rebec aus der Mode gebracht. —

Die VIOLA begleitete den Gesang im 15ten Jahrhundert. Als man zu der Zeit dieses Instrum: in Frankreich gebrauchte, war es von kleinerer Form und erhielt den Namen: VIOLINO, (kleine Violine) oder VIOLON À LA FRANÇAISE, wie man es in alten Partituren benannt findet. —

Der berühmteste Geigenmacher.

Duiffoprugear, im italienischen Tyrol, gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts geboren, kam im Jahr 1515 nach Frankreich u. starb zu Lyon im Jahr 1530. Er ist der älteste und berühmteste Geigenmacher, dessen Name bis zu uns gelangt ist; seine Instrumente sind bewundernswürdig schön u. besonders fein ausgearbeitet. Seine Schüler sind: Perra, Magini, Coppa u. Amati. Die Familie Amati bestrebte sich mehrere Generationen hindurch, die Violine zu verbessern, welcher Stradivari, deren Nachfolger, den höchsten Grad von Vollkommenheit gegeben hat.

Seine Schüler.

Bau der Violine.

Seit 300 Jahren, hat man an dem Bau der Violine, im ganzen genommen zwar nichts geändert; aber ihre inneren Verhältnisse haben seit dem letzten Jahrhundert einige Abänderung erlitten, welche die höhere Stimmung, das Zurücksetzen und die Lange des Halses, die vermehrte Stärke der Saiten als natürliche Folgen der grösseren Entwickelung der Ausführung, nach sich zogen. Man hat verschiedene Versuche gemacht ihre Form und Verhältnisse zu verändern; man machte Violinen mit hoher und mit flacher Wölbung; in Form von Guittaren oder Zimblen; man verfertigte sie aus andern Holzarten als Ahorn und Fichte; man projektirte sogar metallene Violinen; man spañte Messingsaiten unter den Steg und den Saitenhalter; einige wurden ohne Balken (Rippe) andre ohne Stimmholz (ame) gebaut. Aber alle diese zahlreichen Versuche haben bis jetzt zu nichts weiter gedient, als dass

(1) Notizen über Corelli, Tartini, etc: von Favolle. 1810.

INTRODUCTION.

Si l'on veut approfondir un art, il faut, autant qu'il est possible, chercher à en connaître l'origine et suivre tous les changemens que le temps doit y avoir apportés afin d'en observer la marche progressive. C'est ainsi que l'on apprend à choisir la route la meilleure et à mesurer la distance qui reste à parcourir pour atteindre au plus haut dégré de perfection.

Origine du Violon.

Mais l'origine du Violon est encore environnée de ténèbres. Sur la foi de quelques médailles et pierres gravées où l'on voit Apollon, Orphée, et Amphion, représentés avec un Violon semblable aux nôtres, on a cru pendant longtemps que cette origine remontait aux temps les plus reculés; l'antiquité de ces médailles est aujourd'hui fort contestée. (1)

Histoire du Violon.

Un ouvrage encore inédit, qui est le résultat des plus intéressantes recherches faites par un estimable Professeur, Mr. J. B. Cartier, et dont nous appelons de tous nos vœux la publication, tend à prouver que le Violon est d'invention moderne, et que l'archet était inconnu aux anciens.

Il parait que dès le 9e ou 10e Siecle on faisait usage du Rebec, Violon à trois cordes, dont on jouait avec un petit archet, et que l'on n'a commencé à se servir du Violon à 4 cordes que vers le milieu du 14e Siecle: ce fut alors que le Violon succéda au Rebec.

La VIOLE accompagnait la voix au 15e Siècle. Cet instrument ayant été employé à cette époque en France, sous une plus petite dimension, reçut le nom de VIOLINO, petit Violon, ou VIOLON A LA FRANÇAISE, ainsi qu'on le voit désigné sur d'anciennes Partitions.

Luthier le plus célèbre.

Duiffoprugear, né dans le Tyrol Italien, vers la fin du 15e Siecle, vint en France en 1515, et mourût à Lyon en 1530. C'est le plus ancien et le plus célèbre des Luthiers dont le nom soit parvenu jusqu'à nous; ses instrumens sont d'une beauté remarquable et d'un fini précieux. Il eut pour élèves: Perra, Magini, Coppa, et Amati. La famille des Amati a travaillé pendant plusieurs générations à perfectionner la facture du Violon à laquelle Stradivari, qui leur a succédé, est parvenu à donner le dernier dégré de supériorité.

Ses Elèves.

Structure du Violon.

Depuis 300 ans, on n'a rien changé à l'ensemble de la STRUCTURE du Violon, mais ses proportions intérieures ont reçu, depuis le siècle dernier, quelques modifications qu'ont entrainé l'élévation du Diapason, le renversement et la longueur du manche et l'augmentation de la grosseur des cordes, suites naturelles d'un plus grand développement dans l'exécution. On a donc essayé à diverses reprises de varier sa forme et ses proportions; on a fait des Violons à voûtes élevées et à voutes surbaissées; en forme de Guitare ou de Sistre; on en a fait avec d'autres bois que l'Erable et le Sapin; on a voulu même en faire de métal; on a ajouté à quelques uns des cordes de laiton sous le chevalet et sous l'attache des cordes; ceux-ci, ont été construits sans barre, ceux-la, sans ame. Mais ces nombreux essais n'ont servi, jusqu'à présent qu'a faire apprécier d'avantage sa forme primitive et à faire

(1) Notices sur Corelli, Tartini, etc: par Mr. Favolle. 1810.

sie die Vortheile ihrer Urgestalt dargethan und bewiesen haben, dass in der einfachsten Vereinigung der Theile ihre besondere Stärke besteht. —

Das Materielle der Violine.

Aus zwei Brettern und vier Stützpunkten (Sargen oder Zargen) besteht ihre ganze Zusammenfügung. Vier der Länge nach, auf einen Hals gespannte Saiten werden, vermittelst mit Harz bestrichener und an den Endpunkten eines schwanken Stäbchens befestigter Pferdehaare in Schwingung gesetzt. Ein Steeg (chevalet) unterstützt die Saiten, er zittert zuerst unter dem Bogenstriche und theilt die Schwingungen dem in dem Instrumente befindlichen Stimholze mit. Dieses Holz unterstützt in Form eines runden Stäbchens die Wölbung; ihm entspricht das Gleichgewicht haltend auf der andren Seite die sogenannte Rippe; es setzt alle Theile des Instrumentes mit einander in Berührung und als das Centrum der harmonischen Bewegungen lässt es die Töne nach allen Punkten ausstrahlen. So sind die Bestandtheile der Violine beschaffen.

Diese sind gleichwohl noch weit von der Vollkomenheit entfernt. Es mangelte der Musik ein Werk, worin der Bau der Violine einzig nach den Gesetzen der Akustik berüksichtigt worden wäre. Ein Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Herr Savart beschäftigt sich damit, und wir dürfen hoffen, bald mathematische Gewissheit über den Bau der Violine zu erhalten wobei bis jetzt, glückliches Umhertasten den Mangel bestimmter Regeln ersetzen musste. Vielfache Versuche Savarts haben seine Forschungen bestätigt u. die Akustik, vorzüglich aber die Violine werden grossen Vortheil davon haben.

Verschiedener Charakter der Violine.

Betrachtet man die Violine hinsichtlich ihres verschiedenen Characters u. ihrer Wirkung, so findet man Reichthum mit Einfachheit, Grossartigkeit mit Zartheit, Kraft und Sanftheit mit einander gepaart. Sie fordert zur Freude auf u. sympattisirt mit der Traurigkeit. Je nachdem man sie anspricht, ist ihre Erwiederung gemein, oder erhaben, jede Melodie ist ihr eigen; jede Harmonie in ihrem Bereich und das Talent macht aus ihr seinen edelsten Dolmetscher, durch innige Verbindung mit ihm in die Geheimnisse seines Herzens eingeweiht, vermag es dieselben auszusprechen. Ihr Ton ist gleichsam eine zweite Menschenstime, welche durch ihre Tonlage u. Ausdehnung ihres Umfangs als Ergänzung der natürlichen Stimme bestimt zu sein scheint. Dieser Ton aber ist so manigfaltig dass man ihm den Charakter der ländlichen Oboe, der sanften, einschmeichlenden Flote; den edlen und rührenden Ton des Hornes, den kriegerischen Schall der Trompete, das phantastische Wehen der Harmonika, die aufeinander folgenden Schwingungen der Harfe, die gleichzeitigen Anschläge des Claviers u. den harm. Ernst der Orgel entlocken kan. Ihre vier Saiten sind hinreichend so viele Wunder zu bewirken; sie geben mehr als $4\frac{1}{2}$ Octaven.

Der Bogen.

Der Bogen, als Beweger dieser Lyra der modernen Welt, beseelt sie mit einem himmlischen Hauche, er bewirkt Wunder und dient allen Affekten der Seele und allen Richtungen der Einbildungskraft als Vehikel. (Mittel)

Die berühmtesten Virtuosen.

„Die Violine, geschaffen um in den Conzerten zu „herrschen und dem Schwunge des Genies zu gehor„chen, hat jeden Charakter angenommen, welchen gros„se Meister ihr gaben: einfach und melodiös in Corellis „Hand; harmonisch, rührend und voll Grazie unter Tar„tinis Bogen, liebenswürdig und zart bei Gaviniés, edel „und grandios bei Pugnani; feurig, kühn, pathetisch „und erhaben in Viottis Hand, hat sie es vermocht al„le Leidenschaften eben so grossartig und kräftig,

ressortir le mérite de tant de simplicité unie tant de puissance.

Matériel du Violon.

Deux planches et quatre points d'appui composent toute sa charpente. Quatre cordes, placées le long d'un manche, sont mises en vibration par un mêche de crins frottée de résine et fixée aux deux extrêmités d'une baguette. Un chevalet soutient les cordes, frémit le premier sous l'archet, et communique ses tressaillemens à une ame de bois cachée dans le corps de l'instrument. Cette ame soutient la voûte, secondée par une barre qui maintient l'équilibre, elle met toutes les parties de l'édifice en rapport entr'elles, et, centre du mouvement harmonieux, fait rayonner au loin les sons qui vibrent sous l'archet. Tel est le MATERIEL du Violon.

Ce MATERIEL est toutefois très éloigné de la perfection: il manquait à la Musique un ouvrage où la Structure du Violon fut spécialement considérée sous le rapport des lois de l'acoustique; un membre de l'académie des sciences, Mr. Savart, s'en est occupé et nous avons l'espoir de posséder bientôt des certitudes mathématiques sur la facture du Violon pour laquelle on a employé jusqu'ici le tâtonnement à défaut de règles positives. Les expériences multipliées de Mr. Savart ayant confirmé ses calculs, l'acoustique, et particulièrement le Violon, doivent en retirer beaucoup d'avantages.

Caractères divers du Violon.

Maintenant si l'on considère le Violon sous le rapport de ses divers CARACTÈRES et de ses effets, on y trouve la richesse unie à la simplicité, la grandeur à la délicatesse, la force à la douceur; il excite à la joie et sympathise avec la tristesse. Selon la manière dont on sait l'interroger, sa réponse est vulgaire ou sublime; toute mélodie lui appartient; toute harmonie est de son domaine, et le génie fait de lui son plus noble interprète; initié, par de continuelles étreintes, à tous les mystères du cœur, il respire, il palpite avec lui. Son timbre est une SECONDE VOIX HUMAINE qui, par sa position et l'étendue de son diapason, semble destinée à servir de notes supplémentaires à la voix naturelle. Ce timbre est en même temps si varié qu'on peut lui donner le CARACTÈRE champêtre du HAUTBOIS, la douceur pénétrante de la FLÛTE, le son noble et touchant du COR, l'éclat belliqueux de la TROMPETTE, le vague fantastique de l'ARMONICA, les vibrations successives de la HARPE, les vibrations simultanées du PIANO, enfin la gravité harmonieuse de l'ORGUE. Ses quatre cordes suffisent à tant de prestiges, elles donnent plus de 4 Octaves ½ du grave à l'aigu; moteur de cette lyre des temps modernes, l'archet vient l'animer d'un souffle divin et produit ses merveilles en servant de véhicule à toutes les affections de l'ame et à tous les élans de l'imagination.

L'archet.

Virtuoses les plus célèbres.

„Le Violon, fait par sa nature pour régner dans les „concerts et pour obéir à tous les élans du génie, a pris „les différens caractères que les grands maîtres ont voulu „lui donner: simple et mélodieux sous les doigts de COREL„LI; harmonieux, touchant et plein de grâce sous l'archet „de TARTINI, aimable et suave sous celui de GAVINIÉS, no„ble et grandiose avec PUGNANI, plein de feu, plein d'au„dace pathétique, sublime entre les mains de VIOTTI, „il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec autant

als angenehm und sanft zu malen. —» (1)

Rode Kreutzer.

Sehr schmerzlich ist es uns Namen entschlafener grosser Meister, die unsrer zwei Collegen: Rode und Kreutzer hinzufügen zu müssen, welche fast gleichzeitig ins Grab stiegen. O warum müssen wir schon jetzt den Verlust dieser ehrenwerthen Freunde beweinen, schon jetzt beklagen, dass wir sie nie mehr hören werden! Der Eine (Rode) dessen Spiel voll Reiz, Reinheit und Eleganz, die liebenswürdigen Eigenschaften seines Geistes und Herzens aussprach; der Andre dessen freimüthiger Charakter und feurige Imagination aus der Kühnheit und Wärme seiner Leistungen hervorgeht! Werthe Schüler dieser Trefflichen, ihr werdet euch bestreben, den Ausdruck ihrer Seele getreulich wiederzugeben; ihr werdet sie in ihren Compositionen ganz wiederfinden; hierin weht noch ihr lebendiger Athem. Ihre Talente werden in euch wieder aufleben; Bewahrer ihrer Ueberlieferungen, werdet ihr verhindern, dass die Vergessenheit nicht ihre eisige Hand an ihre Werke lege und indem ihr euch ihre Eingebungen zu eigen machet, werdet ihr den Ruhm mit ihnen theilen! (2)

N. Paganini.

Paganinis Namen in dieses Werk einzutragen, und zwar in dem Augenblicke, wo der glückliche Erfolg, der ihm in Paris, seinen Ruf rechtfertigend, zu Theil wird; ist für uns eine ehrenvolle Pflicht und ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen eine wahre Freude.

Man musste sogleich bemerken dass die Art seines Violinspiels nur ihm eigen ist, und fast gar keine Aehnlichkeit mit der, andrer Virtuosen hat. Diese Verschiedenartigkeit giebt seinem Spiele das Pikante der Neuheit, obgleich es beinahe gänzlich auf der Anwendung gewisser Schwierigkeiten beruht, die ehmals im Gebrauche waren und seit langer Zeit abgekommen sind; als z, B: die Flageolettöne (sons harmoniques) die Pizzikatos und die veränderte Stimmung (Accordatures). In der That aber hat Paganini viele neue Effekte hinzugefügt, er hat die doppelten Flageolettöne vervollkommnet und den ausschliesslichen Gebrauch der 4ten Saite angewendet, so dass die Violine in seinen Händen ein besonderes Instrument geworden ist; eben so wie ihr Meister selbst aus der gewöhnlichen Reihe herausgetreten ist.

(1) Diese Stelle ist aus der für das Conservatorium von uns redigirten 1ten Methode entnommen. Seit dem sind wir mehr zur Kenntniss und Würdigung der Schönheiten von der Musik des Leclair gelangt, dessen berühmter Name nur mit Bewundrung genannt zu werden verdient. Ein Autor welchen wir bei dem Artikel: Getragene Töne, citiren, (Hubert le blanc), drückt sich über seine Werke folgendermaasen aus: « Die drei Dutzend Sonaten von Herrn Leclair legten auf eine pompöse Weise die Majestät des Violinspiels an den Tag. »

(2) August Kreutzer blieb uns noch, nun aber ist er uns auch entrissen.

August Kreutzer.

Dieses trefflichen Manes Ruf war vielleicht nicht so verbreitet, als der seines Bruders Rudolpf; aber er besass nicht weniger solides Verdienst und ein eminentes Talent, welches durch die Bescheidenheit und rührende Aufrichtigkeit seiner Seele noch mehr gehoben wurde. Der Tod Desjenigen welcher sich allgemeine Achtung zu erwerben wusste, musste allgemeine Trauer erregen und in dieser Hinsicht mangelte es gewiss nicht an den Beweissen unsers Schmerzes und seines Ruhmes.

Er war von seinen Schülern so geliebt und hochgeschätzt; dass sie sein Angedenken nicht besser ehren konten, als dadurch dass sie ihn zu ihrem bleibenden Vorbilde nahmen.

Was uns anbelangt, die wir in ihm einen wahren Künstler und Freund betrauern, einen Künstler der durch seine ausgezeichneten Eigenschaften das Ziel seiner Kunst begriff und zu erreichen wusste; wir müssen in ihm den Menschen und Künstler ehrend, einigen Trost in den uns von ihm hinterlassenen Denkmälern suchen; Denkmäler die eben so theuer als nüzlich sind, und welche die Kunst zu verbreiten und zu verewigen nicht versäumen wird.

grandeur et d'énergie que de charme et de douceur. (1)

Rode. Kreutzer.

Combien il est pénible pour nous d'ajouter aux noms des grands artistes qui ne sont plus, ceux de nos deux collègues RODE et KREUTZER, descendus presqu'en même temps dans la tombe! pourquoi faut il déjà pleurer la perte de ces honorables amis et regretter sitôt de ne les entendre plus! l'un dont le jeu plein de charme, de pureté, d'élégance, rendait si bien les qualités aimables de son esprit et de son cœur; l'autre dont le caractère franc et l'imagination ardente se retraçaient dans la hardiesse et la chaleur de son exécution! élèves chéris de ces habiles maîtres, vous chercherez à rendre avec fidélité l'expression de leur ame; vous les retrouverez eux mêmes et tout entiers dans leurs compositions, ils y respirent encore! leurs talens revivront en vous: conservateurs de leurs traditions, vous empêcherez que l'oubli ne pose sa main glacée sur leurs ouvrages, et vous partagerez leur gloire en vous identifiant à leurs inspirations! (2)

Mr. Paganini.

Inscrire dans cet ouvrage le nom de Mr PAGANINI, au moment où les succés qu'il vient d'obtenir à Paris justifient sa réputation, est pour nous un devoir et un honneur indépendamment du plaisir que nous éprouvons à lui rendre justice:

On a vu du premier abord que sa manière de jouer du Violon était, en général, toute à lui, et n'avait que peu de ressemblance avec celle des autres virtuoses: cette différence donne à son jeu le piquant de la nouveauté, et cependant ce jeu repose presqu'entièrement sur l'emploi de certaines difficultés dont on a fait usage autrefois, telles que les sons harmoniques, les Pizzicato, et les Accordatures, et qui, depuis longtemps étaient tombées en désuétude: à la vérité Mr. PAGANINI a ajouté de nouveaux effets à ceux ci, il a tiré un si grand parti des doubles sons harmoniques et de l'emploi exclusif de la 4e corde, que le Violon, entre ses mains, devient un instrument à part, comme l'artiste lui même s'est placé hors de ligne.

(1) Ce passage est extrait de la 1re Méthode que nous avons rédigée pour le Conservatoire. Tant d'années écoulées depuis sa publication nous ont mis plus à portée de connaître et d'apprécier les beautés de la Musique de Leclair, et ce nom célèbre ne peut être rappelé par nous qu'avec l'admiration qui lui est dûe. Un Auteur que nous citons à l'article des sons soutenus, (Hubert le blanc,) parle de ses ouvrages en ces termes: « Les trois douzaines de sonates des livres de Mr Leclair étalèrent en pompe la majesté du jeu du Violon. »

(2) Auguste Kreutzer nous restait; il vient aussi de nous être enlevé.

Auguste Kreutzer.

Cet homme excellent jouissait d'une réputation peut-être moins étendue que son frère Rodolphe, mais il avait un mérite aussi solide, un talent éminent que relevaient encore sa modestie et la touchante candeur de son ame: la mort de celui qui avait su captiver l'affection de tous devait occasionner des regrets unanimes, et rien n'a manqué à cet égard ni à notre douleur ni à sa gloire.

Il était tellement chéri de ses élèves, tellement apprécié par eux, qu'ils ne peuvent qu'honorer de plus en plus sa mémoire en continuant à le prendre pour modèle.

Pour nous, regrettant en lui le véritable artiste autant que l'ami sincère, l'artiste qui a si bien compris et si bien atteint le but de son art en se distinguant par les qualités qui honorent l'homme et le talent, nous chercherons quelques consolations dans les souvenirs qu'il laisse, souvenirs aussi utiles que chers, et que l'art même, ne peut manquer d'étendre et de perpétuer.

Bemerkung über die Kunst im allgemeinen.

Hier muss man die wichtige Beobachtung machen, dass die Kunst oftmals auf der einen Seite verliert, was sie auf der andern gewinnt: So verliert man an Einfachheit das, was man an Eleganz gewinnt; an den tiefen Tönen, was man den hohen beifügt, an ausdrucksvollem und natürlichem Gesange, was man in effektvollen Dingen sucht, an Grossartigkeit, was man an Delikatesse gewinnt. Indess kann das Genie alles mit Erfolg anwenden, vorausgesetzt, dass es mit gehörigem Maasse geschieht, das heisst: dass es gewisse Gränzen nicht überschreitet, welche der Geschmack bestimmen muss.

Es kommt also dem Genie zu, neue Wirkungen zu schaffen; dem Geschmacke, deren Anwendung zu ordnen, und der Zeit allein, sie gut zu heissen.

Herr Guhr in Frankfurt gab ein Werk heraus, (1) worin man die meisten der von Paganini angewendeten Verfahrungsweisen finden wird. Dieses methodische Werk giebt die ausführlichste Erklärung der Hauptpassagen u. Wirkungen welche sein Spiel karakterisiren; aber in ein ganz andres System gehörig, darf es nicht als Folge oder Anhang der Methode des Conservatoriums angesehen werden. —

FORTSCHRITT DER KUNST.

Der Punkt von welchem man ausgieng. Erstes bemerkenswerthes Werk über das Violinspiel

Wir wollen es nicht unternehmen, hier eine Geschichte des Violinspiels zu schreiben, sondern einzig nur bis zu der Epoche zurückzugehen, da man angefangen hat das Spiel dieses Instrumentes zu regeln.

Corelli war der Erste, der 1700, ein bemerkenswerthes Werk für die Violine herausgab; der Reiz seiner Melodien, die Regelmässigkeit und Reinheit des Styls, liessen seine Sonaten als Muster dieser Compositionsart betrachten. Aber die vorhin angeführten Virtuosen, welche nach ihm glänzten, haben jeder nach seiner Art, diese Kunst bereichert und zur Verbreitung ihrer Herrschaft mächtig beigetragen. Daraus nun entstand die Nothwendigkeit, zwar nicht bestimmte Gränzen zu setzen, aber doch für den Unterricht feste Grundlagen zu errichten. Um dieser Arbeit die gehörige Entwickelung zu geben, durfte sie nicht das Produkt eines isolirten Systems sein, sondern die Folge der Betrachtung Mehrerer. Von diesem Gesichtspunkte aus musste man ein Elementarwerk für das Conservatorium betrachten, dessen Zweck es nicht allein war Schüler zu bilden, sondern auch die Grundsätze verschiedener Branchen in ein Lehrgebäude zu vereinigen und die, durch die obenbesprochene Revision erlangten Erkenntnisse, ungesäumt hinzuzufügen.

Keine Kunst vermag stille zu stehen; diese heutzutage so oft wiederholte Wahrheit, bedeutet nichts anders, als dass der menschliche Geist alles was er gewahr wird zu überschreiten strebt. = Der Mensch, sagt Young, wenn er auch so alt werden könte wie die Sonne; würde immer neue Wahrheiten erlernen und noch sterbend, begierig nach Wissen streben.

Natürliche Neigung zur Vervollkommnung.

Der Künstler, von dem Bedürfniss zu schaffen hingerissen und von dem edelsten Ehrgeize beseelt, wird nie müde das Bessere zu suchen. Den Gegenstand seiner Arbeiten verfolgt er bis zum Tode, ja seine Einbil-

(1) Paganini's Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule. Mainz, Paris und Antwerpen, bei B. Schotts Söhnen.

Observation sur l'art en général.

Il est une observation importante à faire ici, c'est que, le plus souvent, l'art perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre: on perd en simplicité ce que l'on obtient en élégance; en sons graves, ce que l'on ajoute en sons aigus; en chants expressifs et naturels ce que l'on trouve en choses d'effet; en grandeur, ce que l'on acquiert en délicatesse: cependant, le génie peut tout employer avec succès pourvu que ce soit avec mesure, c'est-à-dire, pourvu qu'il ne passe point de certaines limites que le goût doit fixer.

Il appartient donc au génie de créer des effets nouveaux, au goût, d'en régler l'emploi, et au temps seul de les sanctionner.

Mr. GUHR, de Francfort, a fait paraitre un ouvrage (1) dans lequel on trouvera la plupart des procédés employés par Mr. PAGANINI; cet ouvrage méthodique donne l'explication la plus détaillée des principaux passages et des effets qui particularisent son jeu; il ne doit point être considéré comme faisant suite à la méthode du Conservatoire, composée dans un tout autre système.

PROGRÈS DE L'ART.

Nous ne voulons point entreprendre ici l'histoire du Violon; nous devons simplement remonter à l'époque où l'on a commencé à donner à cet instrument une marche régulière.

Point d'où l'on est parti. Premier ouvrage remarquable, composé pour le Violon.

Corelli fut le premier qui, en 1700, publia un ouvrage remarquable pour le Violon: le charme de la mélodie, la régularité de la facture, et la pureté du style, firent considérer ses sonates comme le modèle de ce genre de composition; mais les virtuoses qui ont brillé depuis et que nous avons cités au commencement de cet ouvrage, ont ajouté, chacun selon son génie, quelque richesse à l'art de jouer du Violon, et puissamment contribué à en étendre le domaine. De là devait naître le besoin, non d'en fixer les limites, mais d'établir les bases de l'enseignement. Pour donner à ce travail le développement convenable, il ne fallait pas qu'il fût le produit isolé du système d'un seul, mais bien le résultat combiné des observations de plusieurs. C'est sous ce point de vue que l'on devait entreprendre un ouvrage élémentaire dans le sein du Conservatoire, école dont le but était, non seulement de former des élèves, mais de réunir en un corps de doctrine les bases de toutes les diverses branches d'instructions et d'ajouter incessamment aux connaissances acquises au moyen des révisions dont nous avons parlé au commencement de ce traité.

Tendance naturelle au perfectionnement.

Aucun art ne peut rester stationnaire; cette vérité, qu'on a répétée si souvent de nos jours ne signifie rien autre chose sinon que l'esprit humain veut toujours aller au delà de ce qu'il apperçoit: l'homme, dit Young, quand il durerait autant que le soleil, irait toujours apprenant quelque vérité nouvelle, et mourrait encore affamé de science.

L'artiste, dévoré du besoin de produire, et animé de la plus noble ambition, ne se lasse point de chercher le mieux, objet de tous ses travaux, il le poursuit, cet ob-

(1) L'art de jouer du violon de Paganini, appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent.

dungskraft überschreitet selbst diese Schranke, wenn die Hoffnung auf ein künftiges Leben ihn die Vollständigkeit der Mittel die zur Vollendung führen ahnen lässt. Das Bestreben, die Macht unserer Sinne stets vermehren zu wollen, liegt in unsrer Natur, und unsere Seele, ungeduldig ihre Fesseln zu zerreissen, sucht einen Ausgang um sich ins Unendliche aufzuschwingen.

Die Einbildungskraft, unsere Neigung für das Wunderbare begünstigend, leiht uns Flügel zur Reise in unbekannte Räume so schön erscheint es uns die Erde verlassen zu können! Aber ach, wie bald stürzen wir, durch unsre Schwäche getäuscht wieder herab! Wie bald fühlen wir die Nothwendigkeit uns in unser Inneres zurückzuziehen und das wahre Reich der Kunst, nicht in dem Unbegränzten nicht in dem Materiellen oder in den physischen Wirkungen der Natur, sondern in unserm eigenen Herzen, in der moralischen Ordnung und in der Empfindung zu suchen welche die unversiegbaren Quellen der Glückseligkeit sind.

Fortschritte des Mechanismus, nothwendiges Resultat zur materiellen Vervollkommnung.

Obgleich die Grundlage der Kunst unwandelbar ist, so sind doch ihre Formen im Laufe der Zeit mannichen Veränderungen unterworfen und zwingen dadurch den Mechanismus, welcher nothwendig ein Sklave derjenigen seyn muss, welche Meister ihres Talentes werden wollen, zu Modificationen. Entdeckungen welche anfangs als unbedeutend erschienen, haben nicht selten den grössten Erfolg herbeigeführt; hat nicht eine Nadel uns einen neuen Welttheil entdecken helfen? = Die Gesellschaft, sagt Pascal, ist ein Mensch welcher immer lernt. = Hüten wir uns also vor dem Verweilen in den engen Gränzen der Rutine, lasst uns der neuen Generation alle Pforten des Zukünftigen öffnen, lasset uns nicht auf dem Wege stille stehen und lasset das Feuer nicht erkalten; aber sie von der Gefahr plötzlich einreissender Neuerungen nicht unterrichten; das hiesse sie betrügen. Die Zeit allein lehrt uns den wahren Werth neuer Dinge kennen, sie ist ein unfehlbarer Lehrer für ihren aufmerksamen Schüler. Lasset uns unaufhörlich den Gang der Kunst studiren und die Versuche vervielfältigen! Wenn sie vorschreitet müssen wir ihre Fortschritte begünstigen, so wie wir die Rückschritte zu hemmen verpflichtet sind. Lasset uns, indem wir das Bessere suchen, den Spuren des Guten folgen, sonst würden wir den uns dahin leitenden Compas verlieren. —

Begünstigung neuer Entdeckungen. Gefahren plötzlich einreissender Neuerungen.

Aber hier wird die Anwendung schwierig; denn, weil die Musik mit unsern geheimsten Empfindungen verwebt ist; so nimt sie auch Theil an allem was diese Leeres u. Unerklärliches haben; in der That werden ihre Wirkungen dadurch noch ergreifender und darin besteht einer derjenigen Vorzüge, welchen sie vor andern Künsten voraus hat. —

Wer wird nun der Führer des Künstlers?

Wer aber wird der Führer des Künstlers, was giebt seinem Talente eine gute Richtung, damit es annehme und verwerfe und das Gute erwähle? Was kann seinen Fortschritten verderbliche Schranken setzen und dieses Gute, wer leitet es durch die gefährlichen Klippen?

Gewissenhaftigkeit.

In unserm musikalischen System besteht ein Verhältniss der Intervalle, eine materielle Ordnung welche keinen besseren Richter hat, als das Gehör. Das Gehör ist das Gewissen der Töne, es benachrichtigt uns von allem was dieser Ordnung entspricht, oder sie stört; eben so wie das Gewissen, im eigentlichen Sinne, uns nach der moralischen Ordnung das Gute und Böse er-

jet, jusqu'à la mort; son imagination s'élance même au delà de ce terme si l'espoir d'une vie future lui fait entrevoir le complément de tous les moyens d'arriver à la perfection, il est dans notre nature de vouloir toujours étendre le pouvoir de nos sens; notre ame, impatiente de briser ses liens, cherche une issue pour s'élancer dans l'infini; — l'imagination, favorisant notre penchant pour le merveilleux, nous prête ses ailes pour nous élever dans des régions inconnues, tant il nous semble beau de quitter la terre! mais hélas! il faut bientôt retomber, trahis par notre faiblesse: nous sentons alors la nécessité de nous replier sur nous mêmes et de chercher le véritable domaine de l'art, non dans le vague, ni dans les choses matérielles ou dans les effets physiques de la nature, mais dans notre propre cœur, dans l'ordre moral et dans le sentiment, cette douce vie de l'ame, cette source intarissable de félicité.

Progrès du mécanisme, résultat nécessaire de la tendence au perfectionnement matériel.

Cependant l'art, dont les principes sont immuables, éprouve des changemens que le temps amène dans les formes, et qui obligent à modifier ainsi qu'à étendre le mécanisme, esclave nécessaire de qui veut devenir maître absolu de son talent. Les découvertes qui paraissent d'abord peu importantes, finissent quelquefois par avoir les plus grands résultats; une aiguille ne nous a t elle pas fait découvrir un nouveau monde? La société, dit Pascal, est un homme qui apprend toujours. Gardons nous donc de rester jamais dans l'étroit sentier de la routine; ouvrons à la nouvelle génération toutes les portes de l'avenir, ne l'arretons point dans son élan, ne refroidissons point son ardeur; mais ce serait la trahir que de ne pas l'avertir du danger des innovations précipitées; le temps seul nous apprend la juste valeur des choses nouvelles: c'est un maitre infaillible pour qui veut écouter ses leçons. — Etudions sans cesse la marche de l'art, multiplions les essais: s'il avance, favorisons tous ses mouvemens; s'il est prêt à reculer, faisons nos efforts pour le retenir. Suivons la trace du bien en cherchant le mieux, sans quoi nous perdrions la boussole qui peut nous conduire jusqu'à lui.

Favoriser les nouvelles découvertes. Eviter le danger des innovations précipitées.

Mais ici, l'application devient difficile; la Musique tenant à nos sensations les plus intimes, participe à tout ce qu'elles ont de vague et d'indéfinissable; à la vérité, ses effets n'en sont que plus pénétrans, et c'est un de ses avantages sur les autres arts.

Quel sera le guide de l'Artiste.

Quel sera donc le guide que prendra l'artiste pour donner une bonne direction à son talent, pour admettre ou rejeter à propos, pour choisir enfin entre ce bien, qui peut devenir une barrière funeste à ses progrès, et ce mieux, qui peut le conduire à des écarts dangereux?

La conscience.

Dans notre système musical, il existe un rapport entre les intervalles, un ordre matériel qui n'a point de meilleur juge que l'oreille: l'oreille est la conscience des sons, elle nous avertit de ce qui entretient ou de ce qui trouble cet ordre matériel; c'est ainsi que la conscience, proprement dite, nous éclaire sur ce qui est bien ou mal, se

kennen lehrt. Also bei Allem was von dem Verstand oder der Empfindung ausgeht, müssen wir das Gewissen zum Führer nehmen. Diese geheime Stimme, dieser weise Rathgeber einer unsterblichen Seele ist es, mit welcher der Künstler sich immer berathen muss, welcher ihn zu edlen Opfern bewegt, ihn die Gegenstände aus einem höheren Gesichtspunkte betrachten lässt, seine Wahl bestimmt und seinem Geiste jene Wärme und Kraft der Ueberzeugung giebt, die sich über alle seine Werke verbreiten. Das Schöne wird alsdann für ihn gleichbedeutend mit dem Guten. Das Eine, Nachahmung des Göttlichen, ist jene Vereinigung welche die Sinne berührend einen starken, bleibenden Eindruck macht und dessen Haupt-Attribut die Einheit ist. Das Andre ist dasselbe Schöne im Inneren wahrgenommen, oder vielmehr durch die Ruhe und das Glück empfunden, welche es durch diese dem Gewissen schenkt. Das Erste liegt in dem Reiz der Verhältnisse, das Zweite in dem Gefühl der Ordnung. Zwischen beiden findet eine solche Aehnlichkeit statt, dass man ihre Benennung öfters verwechselt, oder wohl gar beide durch eine Benennung bezeichnet, daher man auch sagt: eine schöne Handlung, so wie man sich ausdrücken kann: eine gute Symphonie, oder ein gutes Gemälde. Die Griechen hatten nur ein Wort für beide Begriffe.

Das Schöne unter gewissen Verhältnissen gleichbedeutend mit dem Guten.

Der Künstler muss beider Verdienst sich anzueignen suchen; dazu gelangt er, wenn er nach tiefen Studien, den zu soliden Zwecken führenden Eingebungen der Moral folgt. J. J. Rousseau verlangte keinen andern Beweiss für die Güte eines Buches, als die Stimmung in welcher man sich nach dem Lesen desselben befindet. Obgleich die Wirkung eines musikalischen Werkes nicht mit der eines Litterarischen verglichen werden kann; weil die Musik blos als ein Ausdruck unsrer Empfindungen und als die Sprache der Leidenschaften angesehen werden muss, so äussert sie doch einen grossen Einfluss auf unsre Seele welcher nicht geläugnet werden kann. Nun hat aber der Componist sowohl als der Spielende die Wahl im Ausdruck; dieser ist der Styl der seiner Persönlichkeit eigen und zu beachten ist. Wir haben hier keineswegs die Absicht dem Charakter des Künstlers diese Idee beizumessen, was zu Streitigkeiten führen würde; wohl aber seinem Geschmacke, denn die Wahl seiner Mittel wird unfehlbar dasjenige was ihm gefällt, was ihn einnimmt oder fortreisst, kennen lehren. Nach dieser Wahl, als Resultat seiner Gefühle wird er beurtheilt werden. —

Styl ist die Wahl des Ausdruckes, der die Eigenthümlichkeit des Spielenden darstellt.

Um sich einen guten Styl zu bilden, muss man seinem Geschmacke zuerst durch ältere Werke Nahrung geben; wir haben Diejenigen schon angezeigt, deren genaue Kenntniss unerlässlich ist. —

Anfangen mit dem Studium der Classiker.

Alsdann halte man sich bei den neueren Werken (Ouvrages modernes) zur Vermehrung und Fortbildung der Ausführungsmittel, an alles was zur Kunst gehört, das heisst: an alles was der Violine ihren schönen edlen und ergreifenden Charackter bewahrt, dessen Entartung ein grosser Verlust wäre. Welches aber auch endlich der erwählte Genre sey, so glauben wir schon genug gegen alle ausschliesslichen Systeme und gegen alle Streitigkeiten protestirt zu haben, welche nie etwas anderes bewiesen haben, als dass man die Kunst über welche man streitet nicht recht begriffen hat.

Man halte sich an moderne Werke, welche die Mittel des Ausdrucks verbrauchen können.

lon l'ordre moral; c'est la conscience qui doit être prise pour guide dans tout ce qui est du ressort de l'intelligence et du sentiment: c'est cette voix secrette, sage conseillère d'une ame immortelle, que l'artiste doit toujours interroger, et qui, le portant à faire de nobles sacrifices, lui fait considérer les objets du point le plus élevé, le décide sur le choix, et donne à son esprit cette chaleur et cette force de conviction qui se répand sur toutes ses œuvres, le beau devient pour lui synonyme du bien: l'un, abrégé de l'œuvre divine, est cet ensemble qui frappe les sens, qui laisse une forte et durable impression dont l'unité est le principal attribut; l'autre est ce même beau apperçu intérieurement ou plutôt senti par le calme et le bonheur qu'il apporte à notre conscience; le premier, est dans le charme des proportions, le second, dans le sentiment de l'ordre; il existe de tels rapports entre l'un et l'autre, que ces deux qualités viennent souvent à être confondues dans la même expression, et que l'on dit une belle action comme on dit une bonne symphonie ou un bon tableau. Les Grecs n'avaient qu'un mot pour rendre les deux idées.

Le beau, synonyme du bien sous quelques rapports.

L'artiste doit travailler à unir ces deux genres de mérite; il y parviendra si, après des études d'ailleurs approfondies, il agit d'après l'impulsion morale qui mène aux succès solides. J. J. Rousseau ne voulait point d'autre preuve de la bonté d'un livre que la disposition dans laquelle on se trouve après l'avoir lu: quoique l'effet d'un ouvrage de Musique ne puisse être comparé en tous points à celui d'un ouvrage de littérature, on ne peut nier que la Musique, considérée comme l'expression de nos sentimens et le langage de nos passions, n'ait sur notre ame une très grande influence; or, le Compositeur et l'exécutant ont le choix de cette expression, ce choix est le style, et si le style est tout l'homme, il faut bien en subir les conséquences. Nous n'avons point l'intention d'appliquer ici cette pensée au caractère de l'artiste, ce qui serait sujet à contestation, mais nous croyons pouvoir l'appliquer à son goût; le choix des moyens dont il se sert nous fera connaître infailliblement ce qui lui plait, ce qui le captive, ce qui l'entraine; il sera jugé sur ce choix, résultat de ce qu'il sent.

Nécessité d'un but moral dans les arts.

Le style est le choix des expressions. Le style est tout l'homme. Conséquence.

Pour se former un bon style, il faut commencer par se nourrir des Auteurs anciens: nous avons désigné ceux qu'il est indispensable de bien connaître.

Commencer par étudier les Auteurs anciens.

On s'attachera ensuite dans les ouvrages modernes à tout ce qui peut étendre les moyens d'exécution dans les choses que l'art peut avouer, c'est-à-dire, dans celles qui tendent à conserver au Violon son caractère, caractère si beau, si noble, si touchant, que ce serait grand dommage de le dénaturer. Quel que soit enfin le genre que l'on préfère, nous croyons avoir assez protesté contre tout système exclusif, et contre toutes les espèces de querelles qui n'ont jamais rien prouvé, sinon que l'on a mal compris l'art pour lequel on se dispute; ainsi que nous l'avons

S'attacher aux ouvrages modernes qui peuvent étendre les moyens d'expression.

Wie schon gesagt, darf die Harmonie kein Gegenstand der Zwietracht sein. Besser ist es der Kunst einige Unvollkommenheiten zu lassen, als ihre Prinzipien anzugreifen und die Würde ihres Zweckes zu verkeñen. Himlische Akkorde, die ihr die Menschen aller Länder und aller Confessionen vereiniget, was habt ihr mit den sie entzweienden Leidenschaften gemein! —

Entsteht ein Genre, welcher, ohne Verwunderung vermittelst überwundener übermässiger Schwierigkeiten erregen zu wollen, einige neue Mittel als Ausdruk der die Seele beherrschenden Beredsamkeit, oder Effekte bietet, dañ mögen die von diesem edlen Zweck durchdrungenen Schüler einen weisen Gebrauch davon machen. Aber niemals dürfen sie die Quelle des wahren Genusses aus den Augen verlieren, diese ursprüngliche Unschuld der Kunst, den einfachen naïven Ausdruck des Herzens der niemals ermüdet, weil er die beständige und nothwendige Nahrung unserer Empfindungsfähigkeit ist. —

Die Wahl eines Meisters, ehe man sich in die eigene Individualität kleidet.

Findet sich unter den, eine so glückliche Verschiedenartigkeit bietenden Genies Einer der eurer Empfindungsweise besonders entspricht, so studirt ihn, ahmt ihn nach, nachahmen heisst nicht copiren. Sich ein Muster wählen, heisst vielmehr dem Gange des vorgezogenen Meisters folgen und sich durch dessen Erfahrungen bereichern. Nehmt alles Gute an; (1) betrachtet alle vorzüglichen Talente. Ehe sie eine neue Bahn gebrochen, haben sie es wie die andern anfangen müssen. Wenn die Bewundrung sich auf einen Einzigen richten könte, so würde man euch sagen, dass die Violine niemals schöner und grossartiger als in Viotti's Händen gewesen sey, dessen rührender, edler Styl, dessen Grossartigkeit u. die Pracht seiner Conzerte ihm so viele glänzende Triumphe errungen haben. Aber eine ausschliessliche Bewunderung kañ keine wahre Empfindung seyn, deñ die Bewundrung ist eben so auf Gerechtigkeit, als auf das Gefühl gegründet. Befragt eure Ueberzeugung und hört auf die Stime des Herzens welches der beste Musikmeister ist. Versuchet neue Mittel, neue Wirkungen; das Genie hat geheime Kräfte um alle Arten von Schönheiten wiederzugeben und neue Effekte zu schaffen. Das Genie des Componisten weiss neue Formen und Ideen zu erfinden und zwar oft in dem Augenblicke wo die Kunst sie alle erschöpft zu haben wähnt. Jugendliche Schüler, entflamt eure Einbildungskraft an dem Feuer desjenigen Genies, welches eure Seele am meisten beherrscht! Lasset euch dadurch erleuchten und führen; die Zeit eine eigene Bahn zu brechen, oder euch in eure Individualität zu kleiden, wird kommen. Verliert niemals das köstliche Geschenk welches ihr in euch selbst besitzet, und füget alle Vortheile des fremden Wissens hinzu; weñ ihr sie selbst vorher geprüft und mit eurer eigenen Einsicht vereinbart habt!

Verschiedenheit des Geschmackes.

Diese Verschiedenartigkeit des Geschmacks, welche die Verschiedenheit der Talente hervorgebracht hat, ist eine grosse Wohlthat der Vorsehung; die Bahn ist unermesslich und die Siegeskränze sind unzählbar. Auf! erringt jene die euer Herz vorzieht; aber, im Namen der göttlichen Kunst welcher ihr obliegt, begeht nichts ihrer Unwürdiges! Zieht imer die Musen den Syrenen vor; und erinnert euch stets an die Worte, die Rousseau zu seinem Emil sagte: „Sei ein empfindender Mensch, aber sei „auch ein weiser Mensch; wenn du nur eines von beiden „bist, dann bist du Nichts! — „

(1) Der Weise, so sagen die Morgenlander, lernt von Jedermann. (Über Asien, von Mme Victorine de Chastenay.)

déja dit, l'harmonie ne doit pas être un sujet de discorde; il vaudrait mieux laisser à l'art quelques imperfections que de l'attaquer dans son principe et de méconnaitre la grandeur de son but: accords divins, qui réunissez les hommes de tous les pays, de toutes les croyances, de tous les partis, qu'avez vous de commun avec les passions qui les divisent!

Surgit il un genre qui soit de nature à reculer les bornes de l'exécution, non pour exciter l'étonnement au moyen d'un surcroit de difficultés vaincues, mais pour offrir quelques moyens de plus à l'éloquence ou aux effets qui ont de l'empire sur l'ame? que, pénétrés de cette noble destination, les elèves cherchent à en faire un digne usage, mais qu'ils ne perdent jamais de vue la source des vrais plaisirs, cette première innocence de l'art qui nous fait préférer aux qualités brillantes, la simple et naïve expression du cœur, expression dont on ne se lasse jamais parcequ'elle est l'aliment habituel et nécessaire de notre sensibilité.

Se choisir un modèle avant de se renfermer dans son individualité.

Si donc, parmi tous ces genies qui présentent une si heureuse variété, il en est un qui convienne plus particulièrement à votre manière de sentir, étudiez-le, imitez-le: imiter n'est pas copier, ne vous y trompez pas! se choisir un modèle n'est pas, matériellement parlant, copier ce modèle; c'est suivre la marche du maître qu'on préfère et s'éclairer de son expérience; profitez de tout ce qui est bien, (1) voyez tous les talens éminens, ils ont commencé par faire comme d'autres avant de se frayer une route nouvelle. Si l'admiration de tous pouvait se fixer sur un seul, on vous dirait que le Violon n'a jamais été plus grand, plus beau, que sous l'archet de Viotti, dans cette brillante carrière qu'il a parcourue en triomphe avec la noble et touchante simplicité de son style, le grandiose et la magnificence de ses concertos; mais une admiration exclusive ne saurait être un sentiment vrai, car l'admiration doit être fondée sur la justice autant que sur la sensibilité, et qui pourrait avoir tout dit? consultez donc votre conviction, écoutez votre cœur, c'est le plus grand maître de Musique: tentez d'autres moyens, d'autres effets; le génie d'exécution à des secrets pour faire revivre tous les genres de beauté et pour inventer de nouveaux accens; le génie du compositeur sait trouver des idées et des formes nouvelles au moment où l'art semble les avoir toutes épuisées. Jeunes elèves, que votre imagination s'allume au flambeau du génie qui a le plus d'empire sur votre ame; qu'elle s'en éclaire et le prenne pour guide, il sera temps après de vous frayer votre propre route; et, si nous pouvons nous exprimer ainsi, de vous revêtir de votre individualité. Si la nature vous a donés d'une véritable originalité, vous ne perdrez jamais ce don précieux que vous portez en vous mêmes, et vous y ajouterez tous les avantages que donne la science des autres, confirmée par votre examen et réunie à vos propres lumières.

Diversité dans les goûts.

C'est un grand bienfait de la providence que cette diversité dans les goûts produits par la diversité dans les talens; la carrière est immense et les palmes y sont innombrables: allez y cueillir celles que votre cœur préfère; mais, au nom de l'art divin que vous cultivez, ne faites rien qui ne soit digne de lui! préférez toujours les muses aux sirènes, et rappellez vous ce que Rousseau disait à son Emile. Sois homme sensible, mais sois homme sage: si tu n'es que l'un des deux, tu n'es rien.

(1) Le sage, disent les Orientaux, apprend de tout le monde. (de l'Asie, par Mme Victorine de Chastenay.)

Die Violine und das Clavier haben sich heutzutage in die Herrschaft der Instrumentalmusik getheilt. —

Das Clavier, diese lebende Partitur, ist geeignet alles darzustellen und wiederzugeben. Unmittelbar mit dem Gedanken vertraut, scheint es die Geheimnisse der Wissenschaft zu besitzen und Gefallen daran zu haben, sie auf den Tasten zu entschleiern. Es ist eben so vorzüglich geeignet die Gesetze der Harmonie zu handhaben, als die Violine es ist, sie vorzutragen. Beides macht den Virtuosen, ein Wort dessen Etymologie die Begriffe von Kraft, Geschicklichkeit und Beharrlichkeit zusammen begreift.

Der Virtuose.

In unserer Zeit, eben so wie in dem Alterthume ist derjenige Virtuose der Bewunderungswürdigste, welcher sich dem Zeitgeiste seines Jahrhunderts, dessen Coryphée er ist, anzuschliessen versteht u. dem es durch die Eingebungen seines Genies zugleich gelingt, es mit fort zu reissen und seinen Gang zu beschleunigen.

Der Künstler des 19ten Jahrhunderts.

Aber der Musikus der neueren Zeit, durch die glänzenden Sagen des Alterthums genährt, muss ganz andre Mittel anwenden um diese Wunder zu realisiren. Darum wird man in ihm keinen ORPHEUS oder AMPHION der fabelhaften Zeiten finden, welche wilde Nationen gebändigt u. mit den Tönen der Lyra Städte erbaut haben. Er ist nicht mehr der Barde des Mittelalters, der die süsse Melodie seiner Gesänge gleich einem erfrischenden Thau in die heftig bewegte Seele des Helden goss; (1) er ist nicht mehr der TROUBADOUR oder Mennestrel der wieder aufblühenden Kunst, singend von Liebe u. Kampf; aber er ist KÜNSTLER des 19ten Jahrhunderts, ist ein für alles Wahre, Gute und Schöne entflammter Mensch, dessen Werke das Gute zum Gegenstand u. das Schöne zum Muster haben: Die grossen Gedanken giebt ihm das Herz ein (2) Sein ganzes Leben ist ein durch die Wunder der Natur begeisterter Aufschwung und seine Inspirationen scheinen aus dem Busen dieses schöpferischen Enthusiasmus zu entspringen. —

Als Wächter des heiligen Feuers, sucht er seinen Ruhm darin, es Seinesgleichen mitzutheilen, er gewinnt sie durch den Reiz dieser Universalsprache, welche die Empfindung überall versteht u. welche nur dem mit sich selbst zerfallenen Menschen dunkel bleibt. —

Der wahre aus der Quelle aller Begeisterung schöpfende KÜNSTLER, hütet sich wohl, den Erfolg sich allein beizumessen. (3) Voll Vertrauen auf die Macht seiner Kunst, übt er sie mit Leidenschaft und doch dabei mit Einfachheit und Bescheidenheit. Ohne persönliche Prätension lässt er die Kunst walten, er richtet Muthlose auf, er macht Leiden vergessen, beruhigt Leidenschaften, versöhnt den Hass und lässt die Herzen übereinstimmend schlagen. Erhabene Sendung des Friedens u. der Liebe! Aber sie ist schwer zu erfüllen, und um alle Hindernisse die sich ihm dabei entgegenstellen zu besiegen, muss der KÜNSTLER einen geraden Sin, ein edles zartfühlendes Herz, eine erhabene Seele und einen festen unerschütterlichen Willen besitzen. —

Wunsch, nach jährlichen verstalteten grossen Musikfesten in den Hauptstädten Frankreichs.

Hier möge uns erlaubt sein, im Interesse unsrer Kunst einen Wunsch auszusprechen dessen Erfüllung zum Ruhm und Wohlstand unsers schönen Vaterlandes beitragen könnte.

Es herrscht nähmlich schon lange in England, seit einigen Jahren auch in Deutschland, in der Schweitz

(1.) Gedichte von Ossian.
(2.) Vauvenargues.
(3.) Die Alten pflegten zu sagen: ab jove principium!

Le Violon et le Piano se partagent l'empire de la musique instrumentale.

Le Violon et le Piano se partagent aujourd'hui l'empire de la Musique instrumentale.

Le Piano, partition vivante, a le pouvoir de tout faire entendre et de tout retracer; dépositaire immédiat de la pensée, il semble posséder les secrets de la science et se plaire à les dévoiler sur le clavier; apte, surtout, à maintenir les lois de l'harmonie autant que le Violon peut l'être à les exécuter, l'un et l'autre font le virtuose, mot qui, dans son étymologie, implique l'idée de force, d'habileté, et de persévérance.

Le virtuose.

Le virtuose de nos jours, le plus digne d'admiration est, comme aux temps anciens celui qui, en sachant d'abord suivre la marche de son siècle dont il est le coryphée, réussit a l'entrainer ensuite par l'impulsion de son génie et à lui faire ainsi presser le pas.

Mais le Musicien des temps modernes, nourri des brillantes fictions de l'antiquité, se sent toutefois porté d'une autre manière à en réaliser les prodiges: on ne verra donc point en lui l'Orphée ou l'Amphion des temps fabuleux, poliçant les peuples sauvages, et bâtissant des villes aux sons de la lyre; ce n'est plus le Barde du moyen age, versant sur l'ame agitée des héros, comme une rosée rafraichissante, la douce mélodie de ses chants; (1) ce n'est pas non plus le Troubadour ou le Ménestrel de la renaissance, chantant l'amour et les combats, mais c'est l'Artiste du 19e siècle, c'est l'homme passionné pour tout ce qui est beau, pour tout ce qui est vrai, c'est celui qui dans ses œuvres a toujours le bien pour objet, et le beau pour modèle: les grandes pensées lui viennent du cœur: (2) sa vie entière est un élan continuel d'admiration vers les merveilles de la nature, et ses inspirations semblent jaillir du sein de cet enthousiasme créateur.

L'Artiste du 19e siècle.

Gardien du feu sacré, il met sa gloire et son bonheur à le communiquer à ses semblables; il les tient sous le charme de cette langue universelle, que le sentiment sait comprendre partout, et qui n'est intelligible que pour l'homme mal d'accord avec lui même.

Cependant le véritable Artiste, remontant à la source de toute inspiration, se garde bien de s'en attribuer les succès: (3) plein de confiance dans le pouvoir de son art, s'il l'exerce avec passion, il l'exerce aussi avec simplicité et modestie; c'est ainsi que, sans y prétendre personnellement et laissant tout faire à cet art, il relève tant de courages abattus, fait oublier tant de peines, calme tant d'agitations, appaise tant de haines, et fait battre tant de cœurs à l'unisson: mission sublime de paix et d'amour! mais difficile à remplir, hérissée d'obstacles, inséparable de dégoûts; pour surmonter les uns et vaincre les autres, il faut à l'Artiste un esprit droit, un cœur sensible et généreux, une ame élevée, et une volonté ferme et constante.

Vœu formé pour que de grands concerts annuels soient donnés alternativement dans chaque Ville principale de France.

Qu'il nous soit permis d'exprimer ici un vœu que nous formons dans l'intérêt de notre art, et dont les résultats ne seraient point étrangers à la gloire et à la prospérité de notre belle France.

Depuis longtems en Angleterre, et depuis quelques années en Allemagne, en Suisse, et même,

(1) Poësies d'Ossian.
(2) Vauvenargues.
(3) Les anciens disaient: (ab jove principium.)

und selbst in einigen Gegenden unserer nördlichen Departemente der schöne Gebrauch, dass man grosse Musikfeste begeht; wozu die Künstler aus den Städten und den umliegenden Gegenden sich vereinigen, um jährlich in irgend einer bestimmten Stadt die Meisterwerke der grössten Componisten mit aller gebührenden Würde aufzuführen. —

Diese Olympischen Feste der neueren Zeit gewähren so viele Vortheile, dass wir nicht wissen, welche man vorzugsweise bezeichnen soll. Das Interesse der schönen Künste, des Handels, der Politik, der Moral u. alles dessen was in der civilisirten Welt gross und ehrwürdig ist, wird dadurch gefördert, die Eintracht welche immer Ursache und Folge dieser Vereine ist, alles dieses verschafft der Tonkunst jene Ausbreitung und jenen religiösen Einfluss, welche gleichsam Pfänder für das Glück der Völker sind. Dies würde das Resultat jährlicher Musikfeste in Frankreich sein, sie würden den Geschmack an der Tonkunst darin verbreiten und würden die Departemente Theil an den Fortschritten der weiteren Ausbildung nehmen lassen. Diese Anordnung lag ursprünglich in dem Plane des Gründers unsers Conservatoriums (4) Der Unterricht sollte aus dem Mittelpunkt bis zum Umkreis dringen u. dem Heerde von welchem er ausgieng Nahrung zurükführen.

Schluss folge. Diese Feste würden der nöthigen Hülfsquellen, zu ihrer Vergrösserung und Verbesserung nicht ermangeln; indem sie mit der Urbanitæt u. dem geschmeidigen und grossmüthigen Charakter der französischen Nation sympathisirend eine neue Gelegenheit Ruhm und Ehre zu erwerben darbieten, und keine Opfer erheischen würden welche die Menschheit zu betrauern hätte. Im Gegentheil wird in den gedachten Ländern der Ertrag solcher Vereine zu Werken der Wohlthätigkeit verwendet; so natürlich scheint es dass der Leidende Hülfe und Trost aller Art der Musik zu verdanken habe.

Die Nacheiferung ist eine der stärksten Triebfedern dieser Stiftungen und die Kunst gewinnt immer bei einem Wetteifer, der aller Feindseligkeit fremd, zum Besten des Ganzen wirkt, zum Nutzen aller Mitstreiter gereicht, und den siegenden Theil, durch das Glück der Gesammtheit belohnt. Die Kunst allein erweitert dabey ihre Herrschaft indem sie nach immer neuen Siegen strebt.

VORBERICHT.

hinsichtlich der in diesem Werke befolgten Ordnung.

Der Unterricht nach drei Arten. Der Gang der Studien im Allgemeinen und jener des Mechanischen des Instrumentes insbesondere, werden schon durch den Gang der Natur vorgezeichnet, denn sie lehrt uns, dass man nur nach und nach von dem Einfachen zum Complicirten übergehen müsse; diese Gradation ist aber buchstæblich genommen nicht anwendbar. Dem Lehrer kommt es zu, den Unterricht dem Schüler anzupassen; darum theilt sich der Unterricht dieser Methode in drei Arten:

(4) Herr Sarrette.

dans plusieurs contrées du Nord de nos départemens, il se fait des réunions solennelles où les exécutans des villes, provinces et cantons d'alentour se rendent, et font entendre, avec la pompe convenable, dans la ville désignée chaque année les chefs d'œuvre des plus grands compositeurs.

Ces fêtes olympiques des temps modernes présentent tant d'avantages que nous ne saurions lequel d'entr'eux on pourrait plus particulièrement signaler: intérêt des beaux arts, intérêt du commerce, intérêt politique, but moral, digne de tout ce qu'il y a de grand et d'honorable parmi les hommes civilisés, bienfait inapréciable de la concorde qui devient tout à la fois la cause et l'effet de ces réunions, moyen puissant de donner à l'art musical la plus heureuse extension et cette religieuse influence sur les mœurs qui est un gage de bonheur pour les peuples, tels seraient les résultats de ces fêtes annuelles en France; elles y répandraient le goût de la Musique et feraient participer les départemens aux progrès de l'enseignement musical. Cet ordre de choses entrait, dès l'origine, dans le plan du fondateur de notre Conservatoire; (4) l'instruction devait aller du centre à la circonférence et revenir ensuite alimenter le foyer d'où elle était partie.

CONCLUSION. Ces solennités auraient bientôt multiplié les ressources qui leur sont necessaires pour s'aggrandir et s'améliorer; elles se trouveraient en sympathie avec l'urbanité, le caractère expansif et généreux de la nation Française: occasion d'une gloire toute nouvelle, cette gloire ne serait achetée par aucun sacrifice qui puisse coûter un regret à l'humanité: loin de là, dans les pays que nous avons cités, les produits des réunions sont destinés à des œuvres de bienfaisance, tant il semble naturel que le malheur doive à la Musique tous les genres de secours et de consolations!

L'émulation est un des plus grands ressorts de ces institutions et l'art gagne toujours aux rivalités: la rivalité d'ailleurs, pendant tout ce qu'elle a d'hostile, agit en faveur de l'art, le combat tourne au profit de tous les combattans, le bonheur commun est la récompense du parti vainqueur, et l'art seul étend sa domination, aspirant toujours à de nouveaux triomphes.

AVERTISSEMENT.

relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage.

La marche des études, en général, et celle du mécanisme de l'instrument en particulier, sont indiquées par la marche même de la nature qui veut que l'on passe, peu à peu, des choses les plus simples aux choses plus compliquées; mais la gradation, prise à la lettre, est impraticable. C'est au maître à trouver la leçon qui convient à l'élève; La leçon reproduite de 3 manières: or, la leçon, dans cette méthode, se reproduit de trois manières:

(4) Mr. Sarrette.

1) In die ERKLÄRUNG und in das sie unterstützende BEISPIEL.

Zuerst muss man wohl begriffen haben, damit man bald dazu gelangt es wohl zu machen.

2) In rein mechanische Studien und in die einer FORMEL untergeordneten elementarischen Schwierigkeiten.

Diese Formel bietet den grössten Vortheil um sie zu übersteigen.

3) Endlich in Anwendung aller Grundregeln, durch Stücke welche man aus dem, am Schlusse dieses Werkes angehängten Cataloge alter und neuer Musiken wählen muss. —

Um den Schüler richtig zu führen, ist es nöthig dass der Lehrer selbst, vorher in diese dreifache Weise den Unterricht zu betrachten, eingedrungen sei. Folglich muss er das Werk in seinem Zusammenhang überschauen, damit er Beweise Auszüge, Deduktionen sammle um sie am gehörigen Orte anwenden zu können; dieses ist auch die Ursache warum wir den Text ohne Unterbrechung gegeben haben.

So muss auch, nach jeder durch den Schüler aufmerksam gelesenen DEFINITION, nach jedem von dem Lehrer verdeutlichten EXEMPEL, nach jeder mechanischen Uebung einer Aufgabe, ein dieser Lection entsprechendes, melodisches oder entwickeltes Musikstück gewählt werden; bei welchem man im allgemeinen der chronologischen Ordnung folgt.

Der Schüler befleissige sich, diese Lectionen korrekt zu spielen; er lege in jede derselben denjenigen Ausdruck, welchen sein natürliches Gefühl ihm diktirt, ohne dass er dabei unterstützt wird, ohne dass man, weder von dem Styl, noch von dem poetischen Spiele spricht. Wenn ihm musikalisches Genie angeboren ist, so muss man sich seine Weise, die Absicht des Autors zu errathen, richtig merken und darnach seine Studien folgerecht fortführen; aber man muss ihn vor allen Dingen daran gewöhnen, das, was der Autor materiell angezeigt hat, mit einer gewissenhaften Genauigkeit wiederzugeben. Wohl weiss man dass der materielle Ausdruck unzureichend ist, aber man bedenkt vielleicht nicht immer, dass er eben so wesentlich wie der poetische ist; denn er ist in der Musik das, was die Zeichnung in der Malerey ist, deren Verdienst vernichtet wird, sobald die Umrisse schlecht gezeichnet sind.

Der bezeichnete Ausdruck muss dem Poetischen und Freien voraus gehen.

Die Methode des Conservatoriums wurde schon anfangs in zwei Theile getheilt: deren einer den MECHANISMUS, der andre aber Styl und AUSDRUCK in sich begreift. In Folge des von uns aufgestellten Grundsatzes; dass man sich auf einmal nur mit einer Sache beschäftigen solle; muss auch diese Ordnung gehandhabt werden. (Siehe, die Art zu arbeiten.)

Eintheilung zu handhaben: MECHANISMUS, AUSDRUCK:

Der Schüler sei von der Nothwendigkeit, einen volkommenen Mechanismus zu erringen, durchdrungen; er übe anfangs langsam, als das einzige Mittel schneller vorzurücken u. lege sich nicht eher auf den Ausdruck und Vortrag, als nachdem er die Gewalt sich fesselfrei zu bewegen erlangt hat.

1º Dans la définition, et dans l'exemple qui vient à l'appui.

La première chose à faire est de bien comprendre, afin de parvenir plutôt à bien faire.

2º Dans les études purement mécaniques et dans les difficultés élémentaires soumises à une formule.

Cette formule offre le plus de chances pour les surmonter.

3º Enfin, dans l'application de tous les principes aux morceaux que l'on doit choisir dans le catalogue de Musique ancienne et moderne placé à la fin de cet ouvrage.

Le maître à besoin, pour bien diriger l'élève, de commencer par se pénétrer lui même de ces trois manières de considérer la leçon; il est donc nécessaire qu'il voie l'ouvrage dans la suite qu'il présente, afin qu'il puisse en saisir les déductions, et les appliquer à propos: c'est ce qui nous a déterminé à présenter le texte sans interruption.

Ainsi après chaque définition lue attentivement par l'élève et chaque exemple démontré par le maître, après chaque étude mécanique d'une leçon, on doit faire choix d'un morceau mélodique ou développé, rélatif à cette leçon, en suivant généralement l'ordre chronologique.

L'élève s'appliquera d'abord à jouer ces leçons correctement, il mettra dans chacune d'elles le sentiment qu'il sera naturellement porté à lui donner, mais sans y être aidé, sans qu'on lui parle de style, ni de la poëtique du Violon. S'il est né avec le génie de la Musique, c'est alors qu'on s'en appercevra promptement à sa manière de deviner les intentions de l'auteur, et l'on avancera ses études en conséquence; mais on doit l'habituer, avant tout, à rendre avec une exactitude scrupuleuse ce que l'auteur a matériellement indiqué. On sait que l'expression matérielle est insuffisante, mais on ne sait peu être pas assez qu'elle est aussi essentielle que l'expression poëtique; car elle est à la Musique ce que le dessin est à la peinture dont presque tout le mérite est nul si les contours sont mal tracés.

L'expression notée, doit précéder l'expression poëtique et spontanée.

La méthode du Conservatoire a été divisée, dès l'origine, en deux parties; l'une, relative au mécanisme, l'autre appliquée au style et à l'expression: cette division doit être maintenue par la raison que nous avons donnée: qu'il ne faut s'occuper que d'une seule chose à la fois. (Voyez la manière de travailler.)

Division à maintenir. mécanisme expression.

Que l'élève se pénetre donc bien de la nécessité d'obtenir le meilleur mécanisme avant de passer outre, qu'il apprenne à travailler lentement, seul moyen d'avancer plus vite, et qu'il ne s'attache surtout aux choses d'expression qu'après avoir obtenu le pouvoir de s'y livrer sans entraves.

DIE KUNST DIE VIOLINE ZU SPIELEN (1)

GRUNDSAETZE DES MECHANISMUS

ERSTER ARTIKEL.

Die Stellung.

1.) Körper und Kopf, gerade.
2.) Die Brust offen und vorspringend.
3.) Die Schultern eingezogen.
4.) Man muss sich dem Notenpulte gerade gegenüber in eine Entfernung von beinahe einem Fuss, 8 bis 9 Zoll stellen, aber etwa 4 bis 5 Zoll links, von A bis zu B, damit man, ohne den Hals der Violine zu verrücken, beide Notenblätter lesen köne. (Tafel 1, Fig: 9.)
5.) Der untere Theil des Pultes auf welchem die Musik liegt, muss bis an die Höhe der Magengrube und noch etwas darunter reichen.
6.) Das Gewicht des Körpers ruhe auf dem linken Beine, ohne schiefe Neigung des Körpers.
7.) Der linke Fuss muss vor dem Pulte, das heisst vollkomen im rechten Winkel mit ihm stehen.
8.) Der rechte Fuss, steht auf derselben Linie und natürlicherweise etwas auswärts.
9.) Die Fersen müssen etwa 4 bis 5 Zoll von einander stehen. (Siehe Tafel 1. Fig: 10.)
10.) Man muss so viel wie möglich vermeiden dass die linke Hüfte vordringt.
11.) Der Leib sei etwas weniges einwärts gekrümt und auf die Lenden gestützt. (Tafel 1. Fig: 1 und 3.)

ZWEITER ARTIKEL.

Die Haltung der Violine.

1.) Die Violine muss auf das Schlüsselbein gesetzt werden,
2.) Muss sich ohngefähr 45 Grade rechts neigen,
3.) Gegen den Hals angedrückt werden,
4.) Durch das Kinn auf der linken Seite und ganz gegen das Zugbrett (La queue) gehalten werden, doch darf das Kin nicht auf das Zugbrett drücken.
5.) Das Kinn darf nicht zu weit vorragen und muss sich ganz am äussern Rande, jedoch ohne grosse Anstrengung aufstützen, auch nicht seitwärts.
6.) Der Ellbogen muss unter die Mitte der Violine vorrücken, dann wird die linke Schulter sich schon von selbst übereinstimmend zur Unterstützung hineigen und man wird dadurch vermeiden, dass sie sich erhebt und die Brust beklemmt.
7.) Die Violine muss horizontal gehalten werden.
8.) Das Ende des Violinhalses muss in gerader Linie in die Mitte der linken Achsel fallen. (Siehe Taf: 1 Fig: 3.)

DRITTER ARTIKEL.

Die Haltung der linken Hand, des Armes und des Ellbogens.

1.) Die Violine muss, jedoch ohne sie zu drücken, zwischen der Mitte des ersten Daumengelenkes und der Mitte des 3ten Zeigefinger-Gelenkes gehalten werden.
2.) Man muss verhindern, dass der Violinhals den, den Daumen und Zeigefinger verbindenden Theil der Hand berühre.

(1) Die Herausgeber haben diesen Titel der neuen Methode Baillots deswegen gegeben, damit man sie nicht mit der 1ten desselben Verfassers verwechslen

L'ART DU VIOLON (1)

PRINCIPES DU MÉCANISME.

ARTICLE PREMIER.

Attitude.

1º Le corps et la tête, droits.
2º La poitrine ouverte et avancée.
3º Les épaules effacées.
4º Se placer à peu près à la distance d'un pied, 8 à 9 pouces du pupitre et en face de lui, mais un peu à gauche, de 4 a 5 pouces, du point A au point B, afin de pouvoir lire les deux pages de Musique sans déranger le manche du Violon. (Voyez planche I figure 9.)
5º Le bas du pupitre sur lequel la Musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomac, un peu au dessous.
6º Le poids du corps portant sur la jambe gauche, mais sans que le corps soit penché.
7º Le pied gauche, placé devant le pupitre, c'est-à-dire parfaitement d'équerre avec lui.
8º Le pied droit, sur la même ligne que le gauche, et posé naturellement, un peu en dehors.
9º L'intervalle qui se trouve entre les deux côtés intérieurs des talons, de 4 pouces et demi à 5 pouces. (Voyez pl. I fig. 10.)
10º Eviter, autant qu'il est possible, d'avancer la hanche gauche.
11º Tenir le corps un tant soit peu cambré et appuyé sur les reins. (Voyez planche I figure 1 et 3.)

ARTICLE II.

Manière de tenir le Violon.

1º Le Violon doit être placé sur la clavicule,
2º Incliné vers la droite, d'environ 45 degrés,
3º Enfoncé contre le col,
4º Retenu par le menton, du coté gauche et tout contre la queue, le menton appuyant sur le Violon, mais non sur la queue ou tire cordes.
5º Le menton non avancé, et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.
6º Le coude étant avancé sous le milieu du Violon, l'épaule gauche sera d'elle même placée convenablement pour le soutenir, et l'on évitera ainsi de la lever, ce qui comprimerait la poitrine.
7º Soutenir le Violon horizontalement.
8º L'extrêmité du manche, en ligne directe du milieu de l'épaule gauche. (Voy. pl. I fig. 3.)

ARTICLE III.

Manière de tenir la main, le bras et le coude gauche.

1º Soutenir le Violon, sans le serrer, entre le milieu de la 1e phalange du pouce et le milieu de la 3e phalange de l'index.
2º Empêcher que le manche ne touche à la partie de la main qui joint le pouce à l'index.—

(1) Les éditeurs ont mis ce titre à la nouvelle méthode de Mr Baillot pour empêcher qu'elle ne soit confondue avec la première du même Auteur.

Man muss hier so viel Raum lassen, dass die Spitze des Bogens (der Kopf) darinn Platz finden kann. Es ist gut wenn man diese Probe öfters anwendet.

3.) Die Fläche der Hand muss in einer natürlichen Lage seyn (1) sie darf sich dem Halse weder nähern, noch sich von ihm entfernen und das Gelenk darf nichts steifes haben.

Es ist der gewöhnliche Fehler, dass man bei Fingerspannungen, oder beim Aufsetzen des kleinen Fingers auf eine tiefe Saite, das Handgelenk zurück zieht, welches gerade das Gegentheil einer Erleichterung bewirkt, weil dadurch der Finger gleichfalls zurückgezogen wird (Taf: 3, fig: 25 und 26.)

4.) Man setze die Finger einen nach dem andern auf die hierstehenden Töne und lasse sie sitzen, der Ellbogen wird sich dann senkrecht unter der Mitte der Violine befinden, welches seine gewöhnliche Stellung ist. — (Taf. 2, fig. 13.)

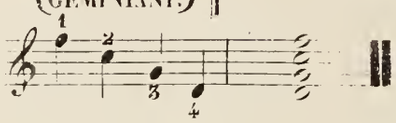
On doit laisser dans cette partie un espace assez grand pour pouvoir y passer la pointe de l'archet. Il est bon d'en faire de temps en temps l'essai.

3º Tenir la paume de la main dans une position naturelle, (1) sans la rapprocher ni l'éloigner du manche, et sans raidir le poignet.

C'est un défaut assez commun que de reculer le poignet lorsque l'on fait une extension ou que l'on place le petit doigt sur une corde basse; il en résulte un effet contraire à ce qu'on veut obtenir, puisqu'alors on éloigne le doigt, tout en cherchant à l'avancer. (Voyez pl. III fig. 25 et 26.)

4º En plaçant les doigt l'un après l'autre sur les notes ci contre et les y laissant, le coude se trouvera verticalement sous le milieu du Violon; ce doit être sa position habituelle. (Voyez pl. II fig. 13.)

(GEMINIANI.)



Wenn man abergenöthigt ist sehr hoch zu steigen, vornehmlich auf der 4te Saite, so muss freilich der Ellbogen die aufsteigende Bewegung der Hand durch sein Vorrücken unterstützen und erleichteren.

PROBE:

Um sich zu überzeugen, dass die Violine von der Schulter und dem Kinn gut gehalten sey, lässt man die linke Hand los indem man sie etwas unter dem Halse, aus Vorsicht, offen erhält; wenn nun alle Bedingungen der Haltung des Körpers, des Kopfes etc: erfüllt sind, so wird die Violine von selbst in ihrer wagerechten Lage bleiben. (Taf: 1, fig: 2.)

Mais lorsque l'on sera obligé de monter très haut sur la 4e corde, il faudra nécessairement que le coude favorise la position de la main et qu'il s'avance alors plus ou moins selon la hauteur des notes que l'on aura besoin d'atteindre.

ÉPREUVE.

Pour s'assurer si le Violon est bien soutenu entre l'épaule et le menton par l'une et par l'autre, il faut en faire l'épreuve en le lâchant de la main gauche qu'on laissera ouverte à peu de distance du manche, par précaution; si toutes les conditions se trouvent remplies, (nous disons toutes, c'est-à-dire, que nous y comprenons la pose du corps appuyé sur les reins, celle de la tête etc.) le Violon se soutiendra de lui même horizontalement. (Voy pl. I fig. 2.)

VIERTER ARTIKEL.

Die Bogenhaltung. (Taf: 2, fig: 14.)

1.) Man muss den Bogen mit allen Fingern halten, mit natürlich gerundeter Hand, ohne dass die Finger weder gekrümt noch ausgespannt auf der Stange liegen.

2.) Wen man die Hand ausstreckt um den Bogen auf zu nehmen, so wird man bemerken, dass wenn man, in dieser umgekehrten Lage der Hand, den Daumen unter die übrigen Finger bringen will, er sich von der Seite zeigen wird, und dass, wen man alsdan die Stange des Bogens zwischen die 4 Finger (oben) und den Daumen (unten) nimt, sie sich auf dem fleischigen Theil des Daumens nächst des Nagels und nicht ganz an der Spitze des Daumens befinden wird; der Daumen muss um ungefähr 2 Linien über der Stange vorragen. Auf diesem Punkte hat er die meiste Kraft um den Bogen, wen es nöthig ist, mit mehr Gewalt behandeln zu können.

3.) Der Daumen darf nicht gekrümt werden.

4.) Der Daumen muss so an den Frosch gelegt werden, dass er ihn ein wenig an der inneren Fläche berührt, ohne dass er jedoch zuviel oder gar ganz in den hohlen Ausschnitt kommt; man hat diesen Grundsatz oft vernachlässigt u. zwar mit Unrecht. Die Hand ist auf diese Art zur Kraft u. Haltung des Bogens am geeignetesten, eine kleine Gewohnheit wird bald das Vortheilhafte davon erkennen lassen. Wenn die Hand, welche immer abzugleiten strebt, sich von dem Frosche entfernt, so darf man nicht versäumen, den Daumen immer wieder auf seinen Platz zu bringen. —

(1) Siehe den Artikel: Natürlichkeit in der Kunst.

ARTICLE IV.

Manière de tenir l'archet. (Voy. pl. II fig. 14.)

1º Soutenir l'archet avec tous les doigts, la main arrondie naturellement, et les doigts placés sur la baguette sans être ni pliés, ni tendus.

2º Lorsqu'on etend la main pour saisir l'archet, on verra que si, dans cette position renversée de la main, on veut passer le pouce sous les autres doigts, il se présentera de côté, et que si l'on place alors la baguette de l'archet entre les quatre doigts en dessus, et le pouce en dessous, elle viendra se poser sur la partie charnue du pouce qui est près de l'ongle et qui n'est pas tout à fait à l'extrêmité du doigt, car le pouce doit dépasser la baguette d'environ 2 lignes. C'est sur ce point qu'il a plus de force pour serrer l'archet quand cela est nécessaire.

3º Eviter de plier le pouce.

4º Le placer contre la hausse de manière à ce qu'il la touche un peu à son extrêmité inférieure, sans toutefois le faire entrer dans l'échancrure; on a négligé ce principe, et l'on a eu tort: dans cette position, la main dispose mieux de la force ou de la retenue de l'archet; un peu d'habitude en fera bientôt sentir tout l'avantage. Lorsque la main, qui tend toujours à glisser, vient à s'éloigner de la hausse, il ne faut pas négliger de remettre le pouce à sa place.

(1) Voyez l'article intitulé: (Naturel dans l'art.)

5.) Wenn der Daumen, wie vorgeschrieben auf dem richtigen Platze ist: so lege man die 4 andren Finger sanft gerundet auf die Stange und zwar dergestalt, dass die Mitte der Spitze des Daumens der Linie zwischen dem Mittelfinger und dem 3ten Finger, gegenüber kommt.

6.) Die Bogenstange muss in der Mitte des zweiten Gliedes des Zeigefingers liegen.

7.) Man trenne den Zeigefinger nicht von den andern, damit sie dadurch, wie schon gesagt weder gekrümmt noch ausgespannt werden; aber man lasse sie natürlich gerundet. (Taf: 2, fig: 14. Taf: 3, fig: 21.)

8.) Streicht man den Bogen bis zur Spitze herunter, so dreht sich die Hand auf dem Daumen und neigt sich ein wenig links, sobald man an der Spitze angekommen ist. Wenn man aber hinauf streicht bis zum Ende, so liegt vermittelst dieser Drehung der Zeigefinger gerad, das heisst: im rechten Winkel mit der Bogenstange.

9.) Man muss die Bogenstange ein wenig gegen das Griffbrett neigen, aber bei leicht abgestossenen Strichen in der Mitte, muss man ihm mehr oder weniger eine senkrechte Haltung geben, je nachdem man die Elasticität oder das Hüpfen des Bogens, mehr oder weniger, befördern will. (Taf: 3, fig: 20, 21, 23)

10.) Der Bogen muss sowohl aufwärts, als auch abwärts immer eine parallele Linie mit dem Stege bilden, folglich die Saite in einem rechten Winkel durchstreichen. Dieses ist ein unveranderliches Gesetz, ohne dessen Befolgung die Saite keine egale Schwingung erhält und keinen reinen Ton geben kann. (Taf: 2, fig: 15.)

11.) Niemals darf der Bogen eine von den auf der Tafel II, fig: 17, 18, 19 angezeigten Richtungen annehmen.

12.) Wenn aber die Violine etwas aus ihrer horizontalen Linie herabsinkt, was bei dem Spiele im Sitzen nöthig ist: (1) so bewirkt dieser Abhang dass man den Arm und das Handgelenk etwas mehr als gewöhnlich biegen muss: damit der Bogen die Saite im rechten Winkel durchschneide. (Taf: 3, fig: 24 und Taf: 2 fig: 16.) Denn wenn der Bogen die Richtung wie auf Taf. II fig. 19 hätte, so wäre dieses fehlerhaft, weil er die Saite dann schräg durchstreichen würde.

13.) Die Haare des Bogens müssen zwischen der Rundung der Schallöcher und dem Griffbrette, doch mehr gegen die Schallöcher als gegen das Griffbret, aufgesetzt werden. (Taf. 2 fig. 15.)

14.) Die Haare bringe man näher oder weiter zum Stege, je nachdem man mehr oder weniger Ton hervorbrigen will.

15.) Um Weichheit und Rundheit der Passagen so wie Zartheit im Gesange zu erhalten, ist es gut wenn man sich von dem Stege entfernt.

16.) Vermittelst der grössten Annäherung, oder der grössten Entfernung der Haare von dem Stege erhält man zwei entgegengesetzte Wirkungen; Jenes nennt man (sul ponticello.) man streicht dabei mit dem Bogen ganz leicht über die Saiten und erhält dadurch einen pfeifenden, näselnden Ton, welcher zu gewissen Contrasten dienlich ist.

5°. Après avoir mis le pouce à l'endroit prescrit et sur le côté, il faut placer les quatre autres doigts bien arrondis sur la baguette et de manière à ce que le milieu de l'extrêmité du pouce soit vis-à-vis de la ligne qui est entre le doigt du milieu et le 3e doigt.

6°. Poser la baguette sur le milieu de la 2e phalange de l'index.

7°. Eviter de séparer l'index des autres doigts qu'il ne faut, ainsi qu'on l'a déja dit, ni plier, ni tendre, mais que l'on doit laisser arrondis comme il le sont naturellement. (Voy. pl. II fig. 14 et pl. III fig. 21.)

8°. En tirant l'archet jusqu'au bout, la main, tournant sur le pouce, s'incline un peu vers la gauche lorsqu'on est arrivé à la pointe. — Quand on pousse l'archet jusqu'au talon, par l'effet de ce mouvement sur le pouce, l'index se trouve droit, c'est-à-dire d'équerre avec la baguette.

9°. Il faut tenir la baguette un peu incliné vers la partie supérieure de la touche; mais dans les traits détachés légèrement du milieu, on la tiendra plus ou moins près de la perpendiculaire pour favoriser par plus ou moins d'élasticité le jeu de la baguette ou le sautillement de l'archet. (Voyez pl. III fig. 20. 21. 23.)

10°. L'archet doit être tiré ou poussé en ligne parallèle au chevalet, toujours placé sur la corde de manière à la couper en angle droit, loi invariable pour que la corde soit bien mise en vibration et pour que le son soit pur. (Voy. pl. II fig. 15.)

11°. Jamais l'archet ne doit avoir l'une ou l'autre des directions indiquées à la planche II Voy. fig. 17. 18. 19.

12°. Mais si le Violon est tenu un peu plus bas que la ligne horizontale, comme il arrive nécessairement lorsque l'on joue assis, (1) sa pente exige que l'on plie le bras et le poignet encore plus qu'ils ne le sont ordinairement, afin que l'archet se retrouve en angle droit sur la corde, (Voy. pl. III fig. 24 et pl. II fig. 16.) car, si l'archet était placé comme dans la pl. II fig. 19, sa position serait vicieuse puisqu'il couperait alors la corde de travers.

13°. Poser le crin de l'archet entre le rond des ouies du Violon et la touche, un peu plus près des ouies que de la touche, (Voy. pl. II fig. 15.)

14°. Approcher plus ou moins le crin du chevalet, selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son dans le chant en jouant fort.

15°. Il est bon de s'éloigner du chevalet pour obtenir du moëlleux et de la rondeur dans les traits ainsi que de la douceur dans les chants.

16°. Au moyen du plus grand rapprochement ou du plus grand éloignement des crins du chevalet, on obtient deux effets opposés; l'un désigné par ces mots: sul ponticello, tout contre le chevalet; en n'appuyant presque point l'archet, le son est sifflant et nasillard; il convient pour de certains contrastes.

Erste Wirkung.
1e. Effet.
Allegro.

(7e. Quintetto de Boecherini.)
sul ponticello.

nah am Stege.
Près du chevalet.

Die grösste Entfernung vom Stege wird bezeichnet: (sul la tastiera, über dem Griffblatt,) man führt den Bogen leicht und

L'autre, indiqué: sulla tastiera, sur la touche; en allongeant légèrement l'archet, on y obtient des sons doux

(1) Das heisst wenn die Horizontale Linie von A nach B gezogen ist (Taf: 3. fig: 24.)

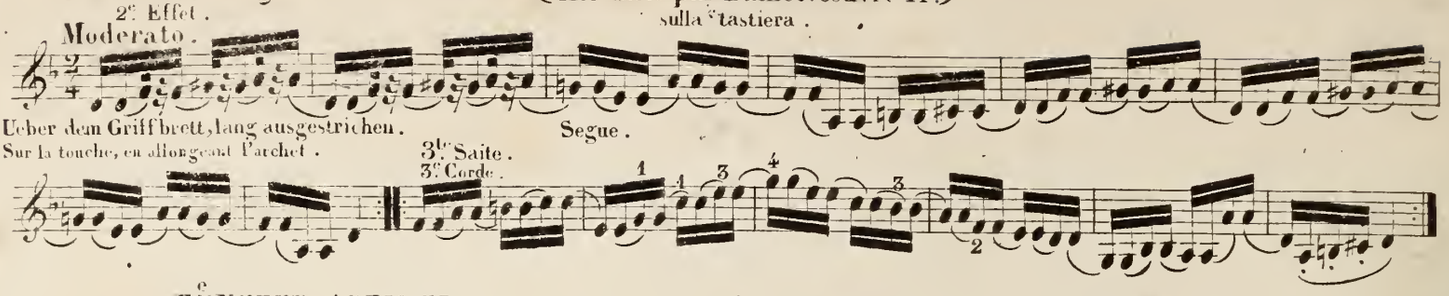
(1) C'est-à-dire si la ligne horizontale est tirée du point A au point B. (Voy. pl. III fig. 24.)

lang, wodurch man sanfte flötenartige Töne erhält.

et flûtés.

Zweite Wirkung.
2e Effet.

(Air varié par Baillot. Œuvre 14.)



FÜNFTER ARTIKEL.

Art, die Hand, den Ellbogen und den rechten Arm zu halten.

1.) Man beginne den Bogenstrich am Anfange der Haare, mit gerundetem Gelenke. Beim Herunterstrich sey das Handgelenk etwas höher als die Bogenstange, selbst höher als deren Spitze damit sich die Hand gemächlich und nöthigenfalls schnell, im Herunterstriche, von der Rechten zur Linken, u. im Hinaufstriche von der Linken zur Rechten bewegen kann. (Taf: 2, fig: 11, 12 u. Taf: 3, f. 21.)

2.) Der Vorderarm und das Handgelenk müssen die grösste Geschmeidigkeit haben.

3.) Der Oberarm und der Ellbogen dürfen niemals direkten Theil an den Bewegungen des Vorderarms nehmen. Zu dem Zwecke senke und erhebe man den Ellbogen ganz ohne Anstrengung und völlig theilnamlos.

ARTICLE V.

Manière de tenir la main, le coude, et le bras droit.

1º Commencer le coup d'archet à l'origine du crin, le poignet arrondi; en tirant, laisser la jointure du poignet un peu plus haut que la baguette jusques et compris le bout de l'archet, afin que cette jointure ait le jeu nécessaire pour que la main puisse aller librement, et au besoin avec vitesse, de droite à gauche en tirant l'archet et de gauche à droite en le poussant. (Voy. pl. II fig. 11. 12. et pl. III fig. 21.)

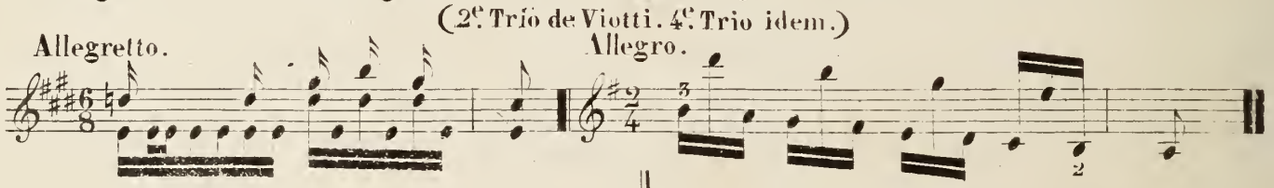
2º L'avant bras et le poignet doivent conserver la plus grande souplesse.

3º L'arrière bras et le coude ne participeront jamais en rien d'une manière directe aux mouvemens de l'avant bras. A cet effet, on laissera tomber le coude sans aucune force, dans un état de nullité complète.

Uebungsstücke zur Erreichung dieser Absicht.

Passages à exercer dans cette intention.

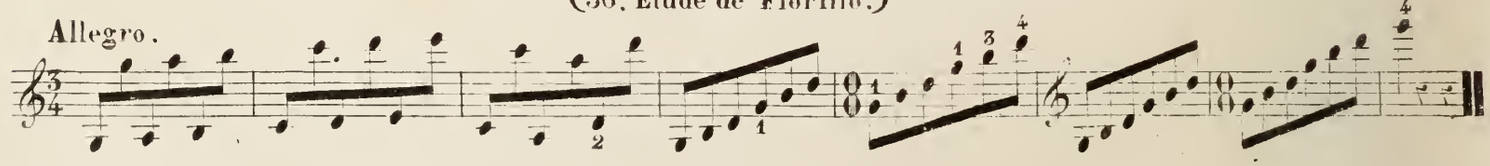
(2e Trio de Viotti. 4e Trio idem.)



Mit dem Arme spielen, (das heisst mit dem Oberarm u. dem Ellbogen) ist einer der grösten Fehler, den man mit beständigem Fleisse vermeiden muss. Wenn man auf den tiefen Saiten spielt, erhebt sich das Handgelenk um sie zu erreichen und der Vorderarm thut weiter nichts als ihm folgen; auch ist jene Bewegung kaum merkbar wenn man geschwinde von einer Saite auf die andre gehen muss, wie bei diesen Stellen.

Jouer du bras, (c'est-à-dire de l'arrière bras et du coude) est un des plus grands défauts que l'on puisse avoir. Il faut s'appliquer sans cesse à l'éviter. Quand on joue sur les cordes basses, le poignet se lève pour les atteindre, l'avant bras ne fait que le suivre, encore ce mouvement est il presque nul lorsqu'il faut passer vivement d'une corde à l'autre, comme dans ces traits.

(30e Etude de Fiorillo.)



SECHSTER ARTIKEL.

Bewegung der Finger der linken Hand.

1.) Man lässt die Finger hoch genug herabfallen, damit sie einigen Schwung bekommen; das erste Gelenk fällt senkrecht auf; ohne dass man ihm eine gerade Richtung zu geben sucht. (Taf: 1, fig: 4, 5.)

2.) Man drücke die Finger weniger oder mehr auf, je nachdem man stark oder schwach spielt, aber immer soviel dass der Fingerdruck, den des Bogens überwiegt.

3.) Bei den aufsteigenden etwas geschwinden Tonleitern, lasse man die Finger aufliegen (posés). Bei den abwärtsschreitenden Tonleitern erhebt man nur einen und lässt die andern liegen.

ARTICLE VI.

Mouvement des doigts de la main gauche.

1º Laisser tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient un peu d'élan, la 1e phalange d'aplomb sur la corde, mais sans chercher à lui donner de la perpendicularité. (Voyez pl. I fig. 4 et 5.)

2º Appuyer les doigts peu ou beaucoup, en raison de ce que l'on joue légèrement ou fort, mais cependant assez pour que l'appui du doigt l'emporte sur celui de l'archet.

3º Laisser les doigts posés dans les gammes ascendantes faites avec quelque vitesse: dans les gammes descendantes, n'en lever qu'un, et laisser les autres posés.

4.) Aber wenn bei langsamen Bewegungen und bei den langen Noten aller Arten von Tempis, nur ein einziger Finger aufgesetzt ist; so muss man die drei andern aufgehoben halten; (nach ihrer natürlichen Lage, mehr oder weniger,) damit sie dadurch die Freiheit erhalten mit Unabhängigkeit herabzufallen und die Töne mit Nettigkeit zu bilden; vorzüglich hat man in gebundenen Passagen darauf zu achten. (Taf: 3, fig: 20, 21, 22, 23.)

SIEBENTER ARTIKEL.

Bewegung des Bogens, der Hand und des rechten Armes.

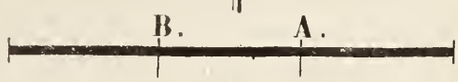
1.) Bei den ersten Uebungen wende man den Bogen von einem bis zum andern Ende an und bei den ersten Tonleitern bediene man sich aber nur des dritten Theils vom Bogen in der Mitte von A bis B.

4º Mais dans les mouvemens lents, ou moderes, et pendant les notes longues de tous les mouvemens, lorsqu'un seul doigt est posé, il faut tenir les trois autres doigts en l'air; (plus ou moins haut suivant leur position naturelle,) pour qu'ils puissent retomber au besoin avec l'indépendance qu'ils acquièrent ainsi, et pour qu'il articulent les notes avec netteté, surtout dans les passages coulés où ils ont tout à faire à cet égard. (Voy. pl. III fig. 20. 21. 22. 23.)

ARTICLE VII.

Mouvement de l'archet, de la main, et bras droit.

1º Dans les premières études, on emploiera l'archet d'un bout à l'autre, et, dès les premières gammes, on ne se servira que du tiers de sa longueur, pris du milieu: du point A au point B.



2.) Wen man sich mit dem Frosche dem Stege nähert hält der kleine Finger den Bogen im Gleichgewicht und lässt beim Herunterstriche nach und nach davon ab, bis seine Hülfe unnöthig wird, wen man an der Spitze ist. Man darf ihn in einigen Arpeggiaturen ohne Schaden aufheben, muss ihn aber sogleich wieder auf die Stange legen und aufsetzen, wenn man von einer Saite auf die andre geht, wie bei den im 5.ten Artikel gegebenen Beispielen; weil der kleine Finger bei dergleichen Stellen das Abstossen der herauf-gestrichenen Noten und zugleich das Fortschreiten des Bogen von einer Saite zur anderen unterstützt.

3.) Wen bei dem Spiele Kraftanwendung nöthig wird, so darf diese nur durch den Daumen Zeigefinger u. das Handgelenk bewirkt werden, vorzüglich aber durch den Daumen. Der Vorderarm gehorcht dieser Kraft indem er von dem Oberarme ganz unabhängig bleibt.

4.) Die vier auf der Stange ruhenden Finger, die durch ihren Druck, (der oft sehr stark ist) die Saiten in Schwingung setzen, würden dadurch die Saiten unfehlbar aufdrücken, wen nicht der Daumen bei grossen, gezogenen Tönen, durch Gegendruck diese Kraft ins Gleichgewicht setzte. Soll man also den Bogen aufsetzen: so muss der Daumen die Stange von unten eben so drücken, wie die Finger von oben.

5.) Damit die Richtung des Bogens immer parallel mit dem Stege sei und die Saite im rechten Winkel durchschneiden könne; (Artikel IV.) muss man (wen beim Hinaufstrich der Bogen etwa zwei Drittheil seiner Länge durchlaufen hat.) (1) den Vorderarm nach und nach der Brust und dem Oberarme nähern und die Hand mit Geschmeidigkeit gegen das Kinn ründen, nach Maasgabe der Annäherung gegen das Froschende des Bogens. Dabei wird auch der rechte Ellbogen etwas vorgerückt. Indem man den oberen Theil der Hand ründet u. das Daumengelenk etwa fünf bis sechs Linien über dem höchsten Theile des Steges hält, vermeidet man die gezwungene Lage des Handgelenkes, wen der Frosch nahe an den Saiten ist. (Taf: 3, fig. 20.)

Wen man aber bis zur Spitze abwärts streicht, muss der Ellbogen in senkrechter Linie mit der Schulter bleiben. (Taf: 3, fig: 21.)

Dasselbe findet statt wenn man in der Mitte des Bogens ist. (Taf: 3, fig: 23.)

(1) (Siehe Taf: 3, fig: 22.)

2º Le petit doigt soutient le poids de l'archet lorsqu'on approche la hausse du chevalet; à mesure que la hausse s'en éloigne en tirant l'archet le petit doigt cesse de soutenir la baguette, jusqu'à ce que son appui devienne inutile quand on est à la pointe; on peut le lever alors sans inconvénient dans quelques arpèges, mais il faut le remettre aussitôt après sur la baguette, et l'y appuyer un peu quand on passe d'une corde à l'autre, comme dans les exemples donnés dans l'article 5, parce que, dans ce genre de traits, le petit doigt aide à détacher la note poussée et à porter tout de suite après l'archet sur l'autre corde.

3º Quand il est nécessaire de mettre de la force dans le jeu, elle doit être uniquement dans le pouce, l'index, et le poignet; mais surtout dans le pouce. L'avant bras obéit à cette force en restant dans une indépendance absolue de l'arrière bras.

4º Les quatre doigts placés sur la baguette, appuyant sur l'archet pour mettre la corde en vibration, cet appui, qui doit être quelquefois très fort, écraserait infailliblement la corde si, pour l'empêcher, le pouce ne contrebalançait point cette force en serrant beaucoup la baguette quand on veut tirer un grand son ou alléger l'archet. Ainsi lorsque l'on recommande d'appuyer l'archet, il faut toujours comprendre que le pouce doit alors fortement serrer la baguette en dessous en même temps que les autres doigts appuient en dessus.

5º Afin de conserver la direction de l'archet toujours parallèle au chevalet, toujours en angle droit avec la corde, comme on l'a dit à l'article IV, il faut (quand on pousse l'archet et lorsqu'on est parvenu à peu près aux deux tiers de sa longueur) (1) rapprocher peu à peu l'avant bras de la poitrine et de l'arrière bras, et arrondir la main avec souplesse vers le menton à mesure qu'on arrive au commencement du talon de l'archet; le coude droit s'est alors un peu avancé à cet effet. En arrondissant le dessus de la main et en tenant la jointure du pouce élevée de cinq à six lignes au dessus de la partie supérieure du chevalet, on évitera de forcer la position du poignet lorsque la hausse de l'archet se trouve près des cordes. (Voy. pl. III fig. 20.)

Mais quand on tire l'archet jusqu'à la pointe; le coude ne doit pas cesser de demeurer dans la ligne perpendiculaire à l'épaule. (Voy. pl. III fig. 21.)

(1) (Voy. pl. III fig. 22.)

Bei Figur 17 auf der Tafel 2 ist die Stellung des Oberarmes fehlerhaft.

Die Stellung der Figur 18 auf der Tafel 2 giebt dem Unterarm gleichfalls eine falsche Richtung und macht dass der Bogen die Saiten schief durchschneidet.

ANMERKUNG. Wenn der Schüler ein Kind oder von kleiner Statur ist, so kann er den Bogen nicht bis an die Spitze führen, ohne die Richtung des Oberarms zu ändern indem er ihn hinterwärts zurückzieht. In dem Fall muss man Acht geben, dass er nur die seinem Arme entsprechende Bogenlänge anwende. Man muss selbst der Violine eine veränderte Stellung anweisen und ihn das Kinn so lange auf die Seite der Quinte setzen lassen, bis er gross genug ist ohne Hinderniss zu spielen, wenn er es auf die Seite des G setzt. Bedient er sich aber einer Violine von kleinem Forinat, so hat er den allgemeinen Gebrauch und die im Artikel 2 enthaltene Vorschrift zu befolgen.

ACHTER ARTIKEL.

PROBE.

Um sich zu überzeugen dass der Ellbogen und die linke Hand richtig gestellt sind, u. die Finger jeder auf einer besonderen Saite senkrecht aufsitzen, übe man die im Artikel 3 angeführte Passage.

Il en est de même lorsque l'on est au milieu de l'archet. (Voy. pl. III fig. 23.)

La position de l'arrière bras est vicieuse dans la fig. 17 pl. II.

Celle indiquée dans la fig. 18 pl. II l'est également en ce qu'elle donne comme la précédente, une fausse direction à l'avant bras et fait couper la corde de travers.

NOTA. Si l'Elève est un enfant, ou s'il est d'une petite taille, il ne peut employer l'archet jusqu'à la pointe sans en changer la direction en le tirant en arrière; il faut donc veiller alors à ce qu'il n'emploie qu'une longueur d'archet proportionnée à celle de son bras. Il faut même lui placer le Violon en conséquence, et lui faire tenir le menton du côté de la chanterelle jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour jouer sans peine en le plaçant du côté de la 4e. corde. Mais s'il se sert d'un Violon à petit patron, il le tiendra de la manière généralement en usage et prescrite par l'article 2.

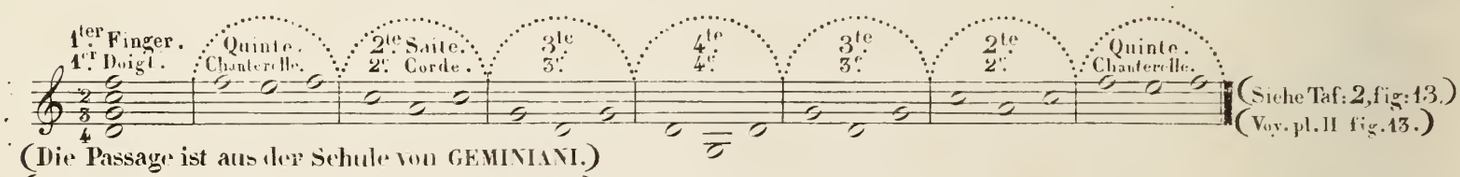
ARTICLE VIII.

EPREUVE.

Pour être assuré que le coude et la main gauche sont bien placés, et que les doigts soient posés d'aplomb chacun sur une seule corde, on exercera le passage suivant, cité à l'article 3.

Man hebe nur einen Finger auf einmal und lasse die andern sitzen.

Ne levez qu'un doigt à la fois en laissant les trois autres posés.



(Die Passage ist aus der Schule von GEMINIANI.)

(Ce passage est extrait de la méthode de GEMINIANI.)

NEUNTER ARTIKEL.

Von der Stellung überhaupt. (Taf: 1, fig: 1 und 2.)

Eine edle und leichte Stellung begünstigt die Entwicklung aller Hülfsmittel; sie verleiht den Bewegungen des Armes u. des Bogens Grazie und vermehrt den Reiz der Ausführung, (öffentlichen Darstellung) weil man dadurch beweist, dass man Meister seines Instrumentes ist und alle Schwierigkeiten ohne Anstrengung überwindet.

Man vermeide es, der Stellung etwas gesuchtes, oder affektirtes zu geben, es würde sonst lächerlich erscheinen; ebenso wenig darf man sich vor dem Publikum eine Nachlässigkeit zu Schulden kommen lassen.

Wenn man nächst dahingelangt ist, dass man die Haltung der Violine, des Bogens und die Fingerbewegungen sicher hat; so ist es vortheilhaft sich vor einen Spiegel zu stellen; damit man sehen kann, ob die Stellung schön und graziös sey und ob in der Gestalt und in den Gliedern keine Zusammenziehungen, als unfehlbare Beweise hemmender Steifheit sind. Diese Maxime muss vortheilhaft sein, weil man sich dadurch gleichsam als einen Schüler gegenüber stehen hat.

Aber diese Maxime auf Einzelnheiten anzuwenden, könte, da die Gleichheit mangelt, auch zu Irrthümern verleiten, weil der Spiegel die Gegenstände verkehrt zeigt und folglich den Bewegungslinien eine entgegengesetzte Richtung giebt. Darum muss man den Spiegel nur zur Prüfung der Stellung im Allgemeinen gebrauchen.

ARTICLE IX.

de l'Attitude en général. (Voyez pl. I fig. 1 et 2.)

Une Attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce d'accompagner les mouvemens du bras et de l'archet, et augmente le charme de l'exécution en faisant voir que l'on s'est rendu maître de l'instrument et que l'on surmonte toutes les difficultés sans effort.

On évitera de donner à l'attitude ou une recherche affectée qui deviendrait ridicule, ou une négligence que l'on ne doit jamais se permettre lorsque l'on parait en public.

Quand on est à peu près sûr de la manière dont on est parvenu à tenir le Violon, et de la régularité du mouvement des doigts et de l'archet, il est utile alors de jouer devant une glace, pour voir si l'attitude est belle et gracieuse, et pour observer s'il n'y a point dans la figure ou dans les membres quelques contractions, signes infaillibles de raideur. La meilleure chose à faire, pour se bien juger, étant de se mettre, pour ainsi dire, à distance de soi, le moyen nous en est physiquement donné par la réflexion de notre image.

Mais ce moyen, appliqué aux détails, pourrait induire en erreur en ce qu'il manquerait de fidélité, attendu qu'une glace change la position des objets de droite à gauche, et donne par conséquent aux lignes du mouvement une apparence contraire à la vérité. Il ne faut donc jouer devant une glace que pour observer l'attitude en général.

ANMERKUNG. Kinder oder junge Leute deren Schultern noch nicht breit genug sind um die Violine gehörig zu unterstützen, ebenso Damen, deren Kleidung diese Unterstützung nicht begünstigt, können ein Taschentuch oder eine Art Kissen zwischen die linke Schulter und die Violine legen. Die Erfahrung hat bewiessen, dass dieses Hülfsmittel grosse Vortheile gewährt und auch nicht hinderlich ist, weil man das Tuch oder Kissen unter der Kleidung verbergen kann.

NOTA. Les enfans ou les jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour soutenir le Violon, et les dames qui jouent de cet instrument et qui n'ont rien dans leur ajustement pour les aider à le tenir avec facilité et perché du côté droit, peuvent remplir le vide existant entre l'épaule gauche et le Violon en y plaçant un mouchoir épais ou une espèce de coussin: l'expérience nous a prouvé que ce moyen offre de grands avantages, qu'il est sans inconvénient et que le mouchoir étant placé en dedans du vêtement sur l'epaule, il ne doit pas même être apperçu.

ALLGEMEINE REGELN,

Um den Bogen herunter oder hinauf zu streichen.

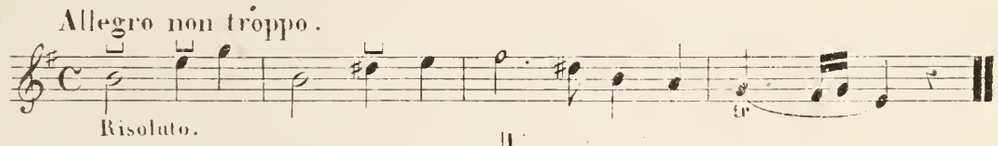
Im Allgemeinen muss man herunterwärts streichen (tirer) wenn der Satz mit dem Niederschlage anfängt:

RÈGLES GÉNÉRALES,

Pour tirer ou pousser l'archet.

Il faut, en général, tirer l'archet quand la phrase commence en frappant:

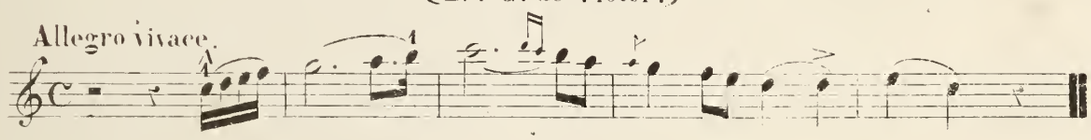
(18e. Concerto de Viotti.)



Aufwärtsstreichen (pousser) wen der Satz mit einem Auftakte beginnt:

Pousser l'archet quand la phrase commence en levant:

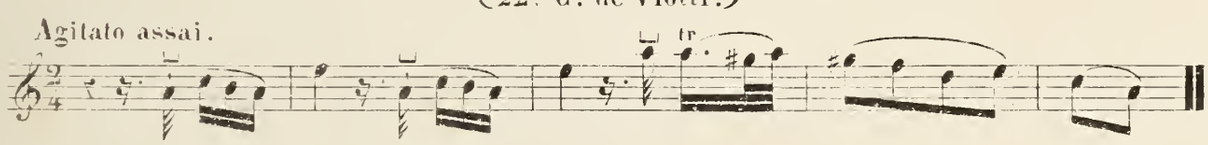
(27e. C. de Viotti.)



Von dieser Regel sind jedoch Passagen aus mehrern Noten und Bogenstrichen bestehend, ausgenommen z. B.

Excepter de cette règle les passages composés de plusieurs notes et de plusieurs coups d'archet.

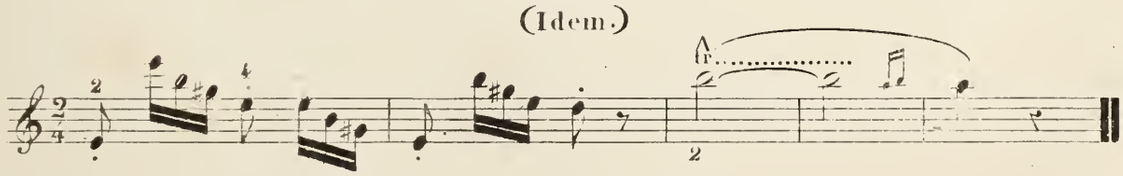
(22e. C. de Viotti.)



Der Schlusstriller wird hinaufgestrichen weil er auf dem guten (schweren) Theil des folgenden Taktes schliesst.

Pousser la cadence finale, puisque sa résoiution se fait au temps fort de la mesure suivante:

(Idem.)



Lange Noten welche eine Ruhe gewähren, besonders Schlussnoten, weil hier der Bogen schon von selbst von der Stärke zur Schwäche, das heisst vom Frosche zur Spitze ubergeht, werden heruntergestrichen. Durch die natürliche Bewegung des sich in Ruhe setzenden Armes wird der Ton immer schwächer. —

Tirer les notes longues qui offrent un repos, surtout les notes finales puisqu'alors l'archet, tombant de lui même du fort au faible, c'est-à-dire du talon à la pointe, le son va toujours en diminuant par le mouvement naturel du bras qui se remet au repos.

VORBEREITENDE EXERZITIEN

ohne Musik anzuwenden, wenn der Schüler mit den in den neun ersten Artikeln enthaltenen Prinzipien vertraut ist.

NB. Zuerst muss man die Violine so schnell, sicher, leise und rein als nur möglich, stimmen lernen. Siehe den Artikel, betitelt: *Die Art zu arbeiten.*

ERSTE LECTION.

AUF DEN VIER LEEREN SAITEN.

Der Bogen wird von einem Endpunkte bis zum andern und in paralleler Linie mit dem Steege angewendet.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

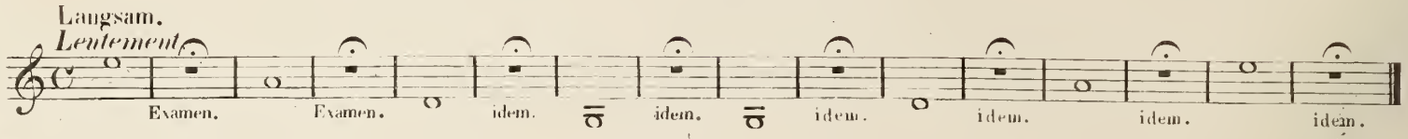
à faire pratiquer sans musique, lorsque l'élève s'est familiarisé avec les principes contenus dans les 9 premières articles.

Nota. La première chose à faire est d'apprendre à accorder le Violon le plus promptement, le plus piano et le mieux possible. Voyez l'article intitulé: Manière de travailler.

1re LEÇON.

SUR LES QUATRE CORDES À VIDE.

L'archet employé d'un bout à l'autre, et en ligne parallele au chevalet.



Mit Hülfe des Lehrers korrigirt der Schüler sogleich sich selbst:

1. Die Stellung der Füsse.
2. Die des Körpers.
3. Der Schultern.
4. Der Arme und Ellbogen.
5. Der linken Hand.
6. Der rechten Hand.
7. Des rechten Handgelenkes.
8. Des Bogens.
9. Der Violine.
10. Des Kopfes.

Er muss bei jedem Halte diese Prüfung vornehmen.

Aidé d'abord par le maître, l'élève rectifiera ensuite lui même:

1. *La position des pieds.*
2. *Celle du corps.*
3. *Des épaules.*
4. *Des bras et des coudes.*
5. *De la main gauche.*
6. *De la main droite.*
7. *Du poignet droit.*
8. *De l'Archet.*
9. *Du Violon.*
10. *De la tête.*

Il fera cet examen vivement pendant chaque silence.

ZWEITE LECTION.

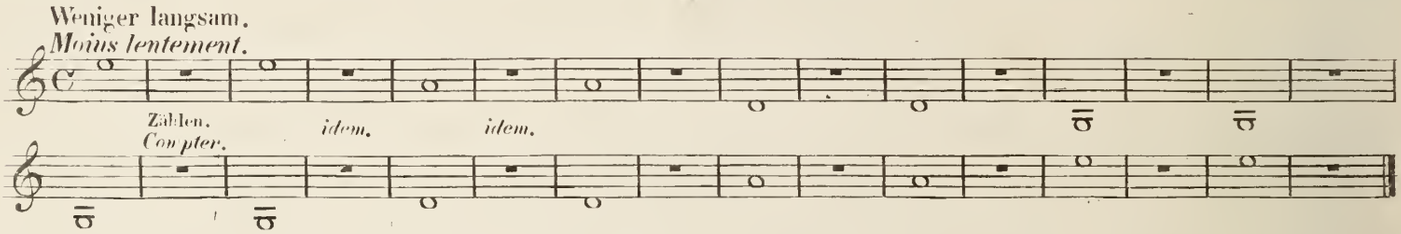
AUF DEN VIER LEEREN SAITEN.

In der zweiten Lection dürfen die Pausen nicht länger sein als ein Takt, wovon die Theile still gezählt werden, ohne sie zu schlagen; wie folgt:

2me LEÇON.

SUR LES QUATRE CORDES À VIDE.

Dans la seconde leçon il ne fera le silence que d'une mesure dont il comptera les temps, intérieurement, sans les battre, de cette manière.



Während der Pausen, nach den zwei Noten setze der Schüler den Bogen, wenn er am Frosche ist, mit einer leichten Bewegung der Stange auf die andere Saite, wobei sich die Spitze senkt. Ist er an der Spitze, so hebt sich das Handgelenk ein wenig. Der Unterarm und Ellbogen folgen leicht und ohne Anstrengung dieser Bewegung.

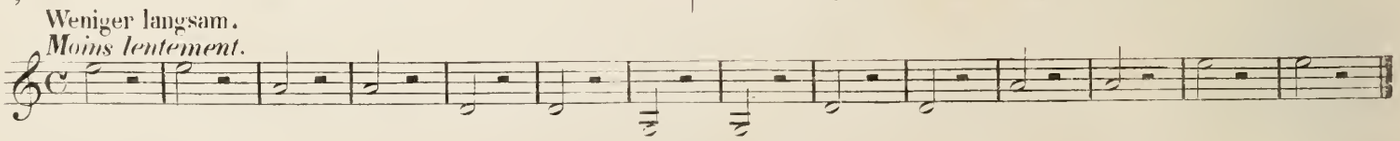
Pendant les silences, après les deux notes, placer le crin de l'archet sur la corde voisine par un léger mouvement de la baguette qui en fait baisser la pointe lorsqu'on est au talon, *et en levant un peu le poignet lorsque l'on est à la* pointe. *L'avant bras et le coude suivent ce mouvement, mais abandonnés et sans force.*

DRITTE LECTION.

Der Bogen wird vom Anfang der Haare nur bis in die Mitte gezogen; man zählt die zwei Takttheile Pause.

3me LEÇON.

Tirer l'Archet depuis l'origine du crin jusqu'au milieu seulement: compter les deux temps de silence.

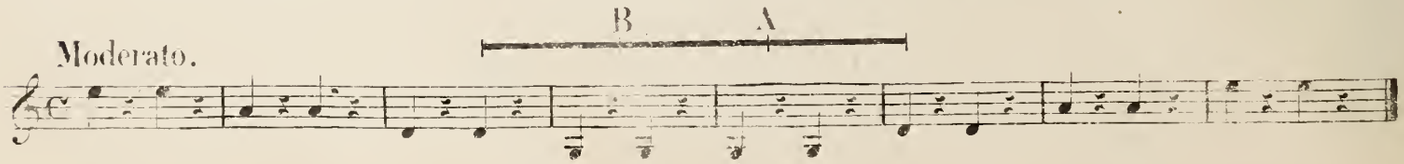


VIERTE LECTION.

Man stösst die Note lebhaft bei A und bricht sie bei B sauber ab, ohne den Bogen von der Saite zu heben.

4me LEÇON.

Détacher vivement la note du point A au point B et la couper net en laissant l'archet sur la corde.

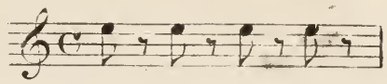


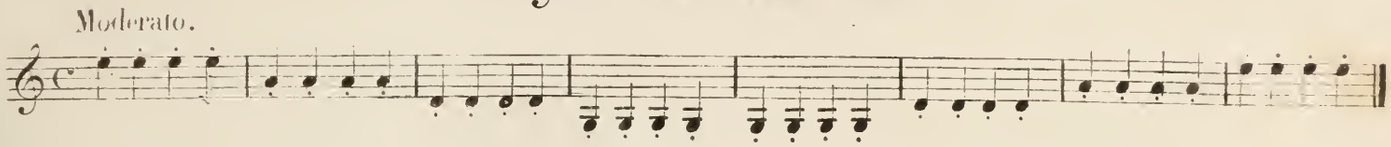
FÜNFTE LECTION.

Ebenso stösst man in der Mitte des Bogens,(1) indem die Noten, ohne dass man die Saite verlässt, durch Pausen von einander getrennt werden.

5me LEÇON.

Détacher de même du milieu de l'archet,(1) en séparant chaque note par un silence de cette manière et s'arrêtant sur la corde.



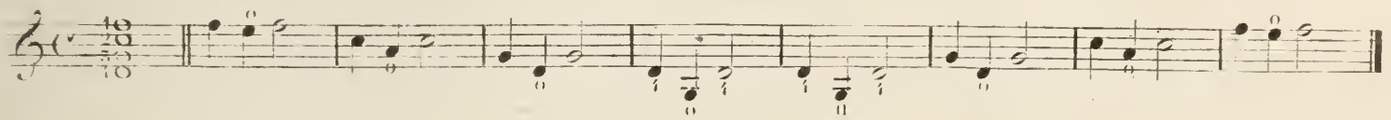


Bevor man zu der folgenden Lection übergeht, ist es nöthig, die linke Hand so zu stellen, wie es im Artikel 8 vorgeschrieben ist, damit man sich überzeuge, dass jeder Finger nur *eine* Saite berührt; diese Probe kann man vermittelst folgender Passage machen:

Alle Finger bleiben sitzen bis auf denjenigen, welcher die leeren Saiten erscheinen lässt.

Avant de passer à la leçon suivante, il est nécessaire de placer la main gauche comme on l'a indiqué à l'article 8 pour s'assurer que chaque doigt ne touche qu'une corde à la fois, ce dont on a la preuve en faisant le passage que voici:

Laisser tous les doigts posés: ne lever ensuite que le doigt qui fait la note à vide.



SECHSTE LECTION.

TONLEITER in G.

Anwendung des ganzen Bogens.

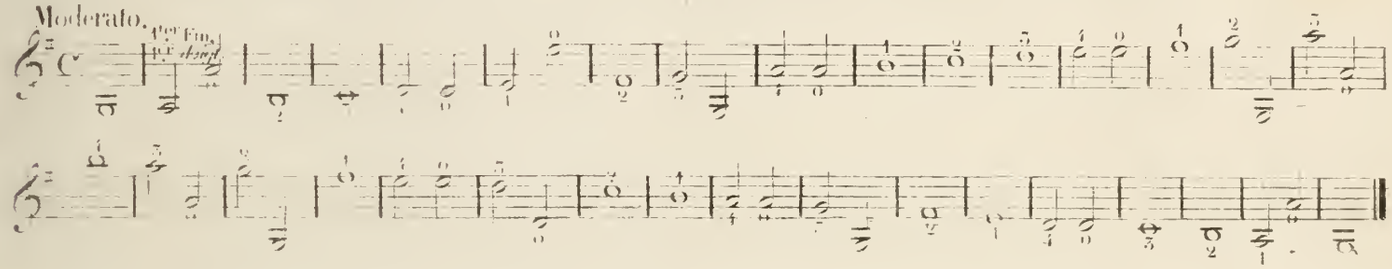
Um sich der Reinheit zu versichern, muss man die leeren Töne zu Rathe ziehen, wie es hier unten angezeigt ist.

6me LEÇON.

GAMME en SOL.

Employer tout l'archet.

Pour assurer l'intonation, il faut consulter les notes à vide ainsi qu'on le trouve indiqué ci-dessous.



SIEBENTE LECTION.

Detachirt (abgestossen) in der Mitte des Bogens:

7me LEÇON.

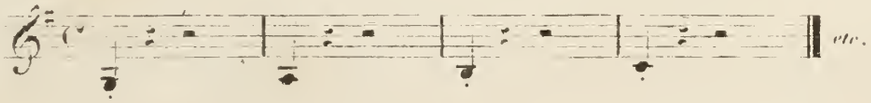
Détacher du milieu de l'archet:

Ausgeführt, als ob es dergestalt geschrieben wäre:

Man zahle die Pausen.

Exécuter comme si c'était écrit de cette manière:

Compter les silences.



(1) Jedesmal, so oft wir uns des Ausdrucks: *In der Mitte des Bogens*, bedienen, muss man es so verstehen, dass der Bogen in dem Raume zwischen den Punkten A und B angewendet werden soll. Man wird später bei der *Eintheilung des Bogens* Ursache davon sehen. * Man trage um Sorge, das jede Note mehr oder weniger vom Punkt M anfange und endige, jenachdem das der Lection gegebene Tempo, die Dauer der Note ist.

(1) *Toutes les fois que nous nous servirons de cette indication:* du milieu de l'archet, *il faudra l'entendre de cette manière: qu'on doit employer l'archet dans l'espace qui se trouve entre le point* A *et le point* B * *on en verra la raison plus tard à la* division de l'archet. *On aura soin seulement de commencer et de finir chaque note plus ou moins près du point* M *selon le mouvement plus ou moins animé donné à la leçon, ou selon la valeur des notes.*

* Voyez la 4me Lection.

* Voyez la 4me Leçon.

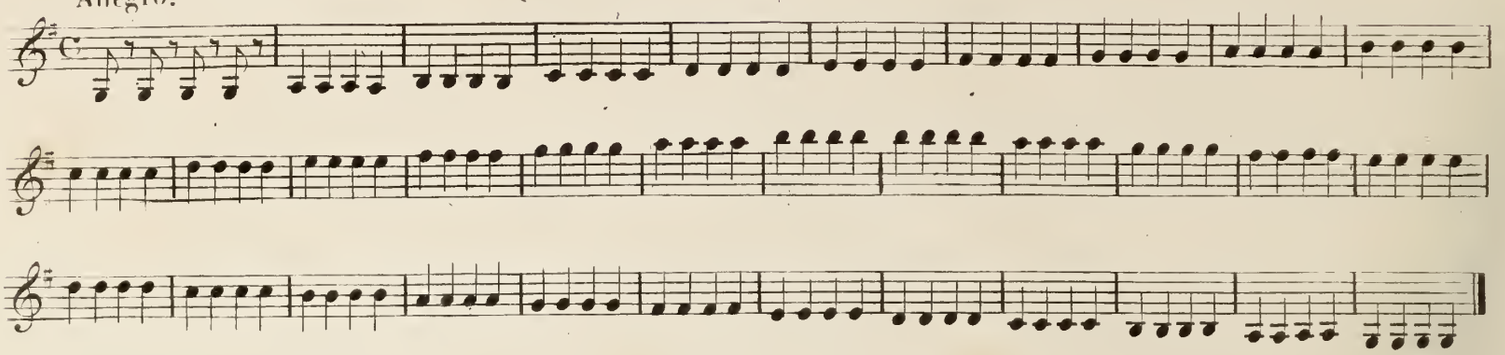
ACHTE LECTION.

Detachirt in der Mitte des Bogens, indem man die Noten so von einander trennt, wie es im ersten Takte angezeigt ist.

8me LEÇON.

Détacher du milieu de l'archet, en séparant chaque note comme on l'a indiqué dans la première mesure.

Allegro.



NEUNTE LECTION.

ÜBUNGEN FÜR DIE FINGER.

In der Mitte des Bogens.

Detachirt, wie man es unten bemerkt findet.

Schleifen (Binden) wie oben angedeutet ist.

Bei den Bindungen lasse man die Finger hoch herunterfallen, damit sie Schwung erhalten.

9me LEÇON.

ÉTUDES POUR LES DOIGTS.

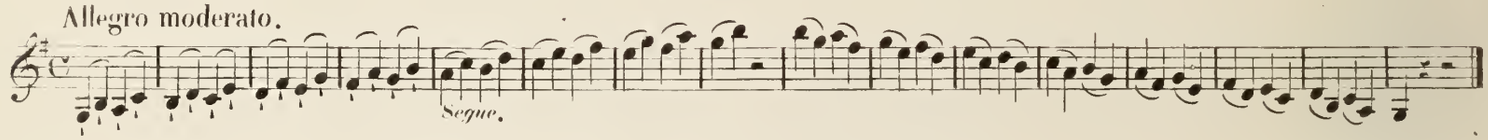
Du milieu de l'archet.

DÉTACHER, comme on l'a marqué en dessous.

COULER ensuite, comme on l'a indiqué en dessus.

Dans les coulés, faire tomber les doigts d'assez haut pour qu'ils aient de l'élan.

Allegro moderato.



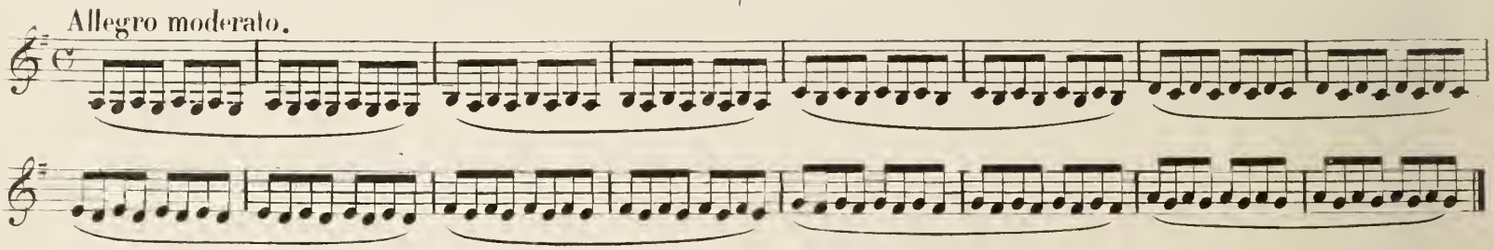
ZEHNTE LECTION.

Anwendung des ganzen Bogens.

10e LEÇON.

Employer tout l'archet:

Allegro moderato.



Man fahre damit bis zum Ende der Tonleiter fort, welche nach der zweiten Octave zurück schreitet.

Suivez de même jusqu'a la fin de la gamme qu'il faut redescendre après la seconde octave.

EILFTE LECTION.

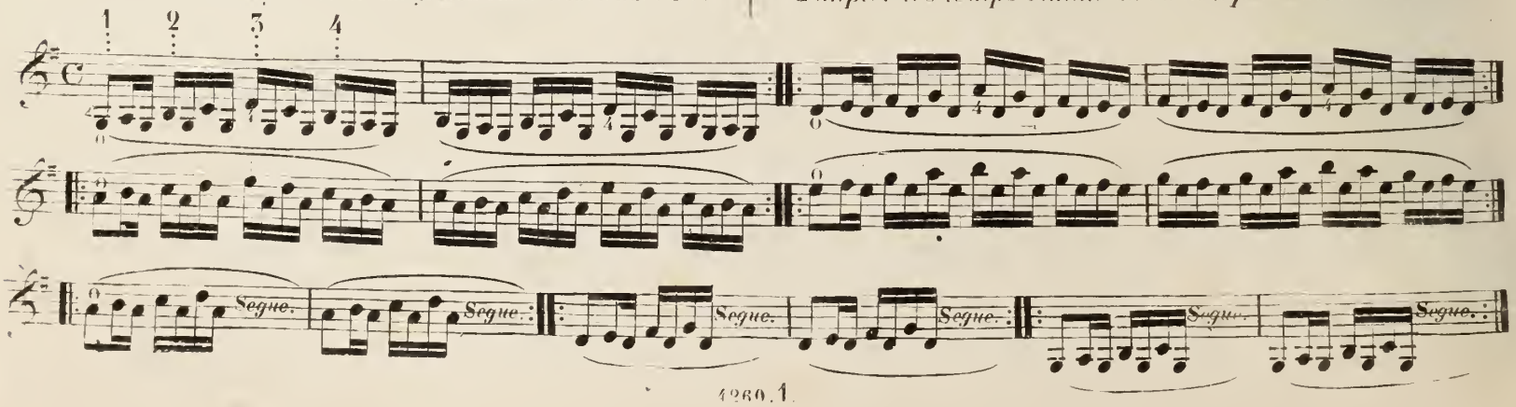
Die Finger müssen mit Kraft, Geschmeidigkeit und Gleichheit auffallen.

Man zählt die Viertel, so wie es im ersten Takte bezeichnet ist.

11e LEÇON.

Faire tomber les doigts sur la corde avec un peu de force, avec souplesse et avec égalité.

Compter les temps comme on l'a indiqué dans la Ire mesure.



ZWÖLFTE LECTION.

Anwendung des ganzen Bogens:
Man beobachtet dasselbe wie vorher.

12ᵉ LEÇON.

Employer tout l'archet:
Mêmes observations qu'à la précédente Leçon.

Streng gezählt. • *Très mesuré.*
Allegro.

Fingersatz wie vorher.
Même doigter.

DREIZEHNTE LECTION.

In der Mitte des Bogens.
Man hält jede Note auf der Saite deutlich ein.

13ᵉ LEÇON.

Du milieu de l'archet.
En s'arrêtant net sur la corde à chaque note.

Moderato.

VIERZEHNTE LECTION.

Um die Octaven mit Leichtigkeit zu finden und die Ausspannung der Finger anzuwenden.

14ᵉ LEÇON.

Pour trouver les octaves avec facilité, et pour pratiquer l'extension.

Moderato.

Ausspannung des 4ten Fing:
Extension du quatrième doigt.

FÜNFZEHNTE LECTION.

ÜBUNG FÜR DEN VIERTEN FINGER.
Der kleine Finger muss hochherabfallend die Saite treffen.

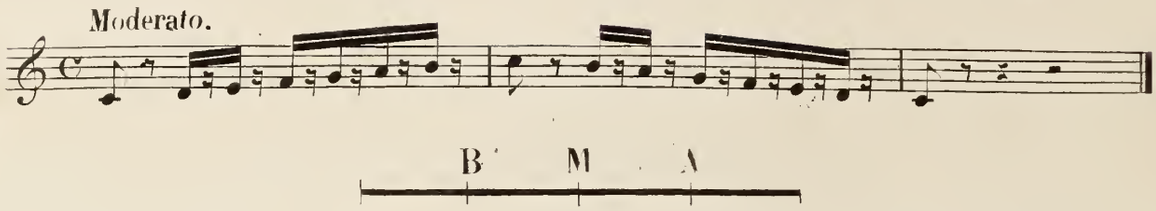
15ᵉ LEÇON.

EXERCICE POUR LE QUATRIÈME DOIGT.
Frapper la corde avec le petit doigt en le faisant tomber de haut:

Segue.

TONLEITERN VON EINER OCTAVE.

GAMMES D'UNE OCTAVE.



C, detachirt von A bis B.

D, E, F, G, A, H, detachirt von B bis zu M.

C, detachirt von B bis A.

H, A, G, F, E, D, detachirt von A bis zu M.

Das letzte C, detachirt von B bis A.

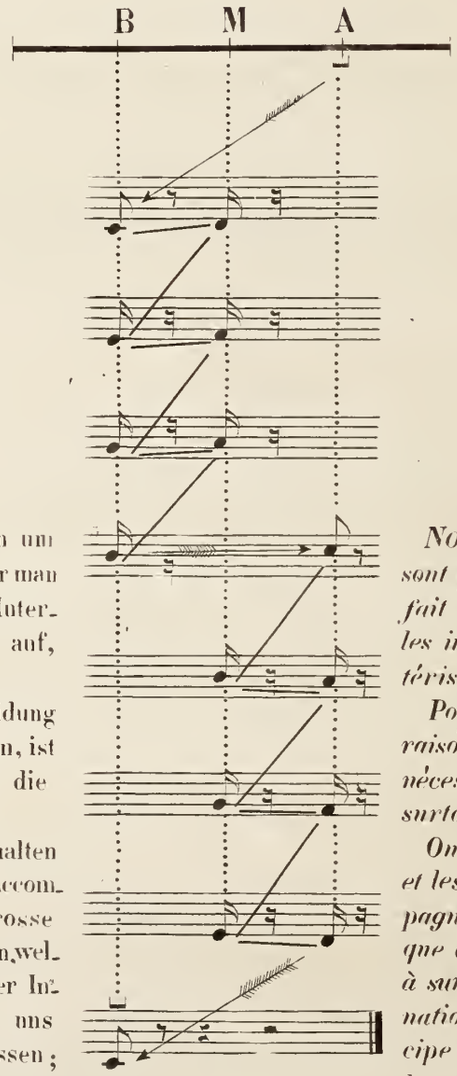
Ut, détaché depuis A *jusqu'à* B.

Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, détaché depuis B *jusqu'à* M.

Ut, détaché depuis B *jusqu'à* A.

Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, détaché depuis A *jusqu'à* M.

Le dernier Ut, détaché depuis B *jusqu'à* A.



NB. Die Erfahrung lehrt, dass die Tonleitern um so schwerer gut auszuführen sind, je langsamer man sie spielt; denn das Gehör fasst alsdann die Intervalle der halben und ganzen Tönen schwerer auf, welche doch die Tonart charakterisiren.

Um das Gehör an eine schnelle Unterscheidung eines Intervalles von dem andern zu gewöhnen, ist es nöthig, dass man die Tonleitern, besonders die ersteren, mit mässiger Bewegung ausführe.

Man wird in der Folge sehen, dass das Anhalten (Zurückhalten) des Bogens und die durch das Accompagnement begränzten Modulationen eine grosse Schwierigkeit bieten, zumal bei den Anfängern, welche noch Mühe haben, die Schwierigkeiten der Intonation zu besiegen. Man muss nie den von uns angenommenen Grundsatz aus den Augen lassen; dass der Schüler bei dem Anfang nicht mehr als eine einzelne Schwierigkeit studiren darf.

Dieses ist das Mittel, sicherer und geschwinder vorwärts zu kommen.

NOTA. L'experience prouve que les gammes sont plus difficiles à faire justes quand on les fait lentement; l'oreille saisit alors moins bien les intervalles de tons et demi-tons qui caractérisent la tonalité.

Pour exercer l'oreille à cette prompte comparaison d'un intervalle avec l'autre, il est donc nécessaire de travailler les premières gammes surtout, dans un mouvement modéré.

On verra, plustard, que la Rétenue d'archet et les modulations déterminées par l'accompagnement, sont une grande difficulté de plus que des commençans auraient beaucoup de peine à surmonter en même temps que celle de l'intonation, et il ne faut pas perdre de vue le principe que nous avons adopté de ne faire étudier les difficultés élémentaires qu'une à la fois.

C'est le moyen d'avancer plus surement et plus vite.

24
TONLEITERN VON EINER OCTAVE, IN ALLEN TONARTEN.

In der Mitte des Bogens und aus dem Gedächtniss anzuwenden.

24
GAMMES D'UNE OCTAVE DANS TOUS LES TONS.

Du milieu de l'archet à pratiquer de mémoire.

Vorangestellte Noten auf leeren Saiten um die Reinheit des Spiels zu sichern.

Notes à vide pour assurer l'intonation au point de départ.

FORMEL. * *FORMULE.*

C Dur. * *Ut naturel.*

A Moll. * *La mineur.*

F Dur. * *F majeur.*

D Moll. * *Ré mineur.*

B Dur. * *Si♭ majeur.*

G Moll. * *Sol mineur.*

Es Dur. * *Mi♭ majeur.*

C Moll. * *Ut mineur.*

As Dur. * *La♭ majeur.*

F Moll. * *Fa mineur.*

Des Dur. * *Ré♭ majeur.*

B Moll. * *Si♭ mineur.*

Ges Dur. * *Sol♭ majeur.*

Es Moll. * *Mi♭ mineur.*

H Dur. * *Si majeur.*

Gis Moll. * *Sol♯ mineur.*

E Dur. * *Mi majeur.*

Cis Moll. * *Ut♯ mineur.*

A Dur. * *La majeur.*

Fis Moll. * *Fa♯ mineur.*

D Dur. * *Ré majeur.*

H Moll. * *Si mineur.*

G Dur. * *Sol majeur.*

E Moll. * *Mi mineur.*

ZWÖLF TONLEITERN.

In ♭ und ♯ scheinbar ähnlich auf Tasteninstrumenten, aber auf der Violine durch Fingersatz und Charakter verschieden.

DOUZE GAMMES.

En Bémols et en Dièzes, semblables sur les instruments à clavier, mais d'un doigter et d'un caractère différens sur le Violon.

Es Dur. ⋆ *Mi♭ majeur.*

Des Dur. ⋆ *Ré♭ majeur.*

Ges Dur. ⋆ *Sol♭ majeur.*

Es Moll. ⋆ *Mi♭ mineur.*

Ces Dur. ⋆ *Ut♭ majeur.*

As Moll. ⋆ *La♭ mineur.*

Dis Dur. ⋆ *Ré♯ majeur.*

Cis Dur. ⋆ *Ut♯ majeur.*

Fis Dur. ⋆ *Fa♯ majeur.*

Dis Moll. ⋆ *Ré♯ mineur.*

H Dur. ⋆ *Si majeur.*

Gis Moll. ⋆ *Sol♯ mineur.*

TONLEITERN IN DER ERSTEN LAGE.(1)

GAMMES À LA PREMIÈRE POSITION.(1)

C Dur.
Ton d'Ut majeur.

(2) 3te Saite. ⋆ *3e Corde.*

2te Saite. ⋆ *2e Corde.*

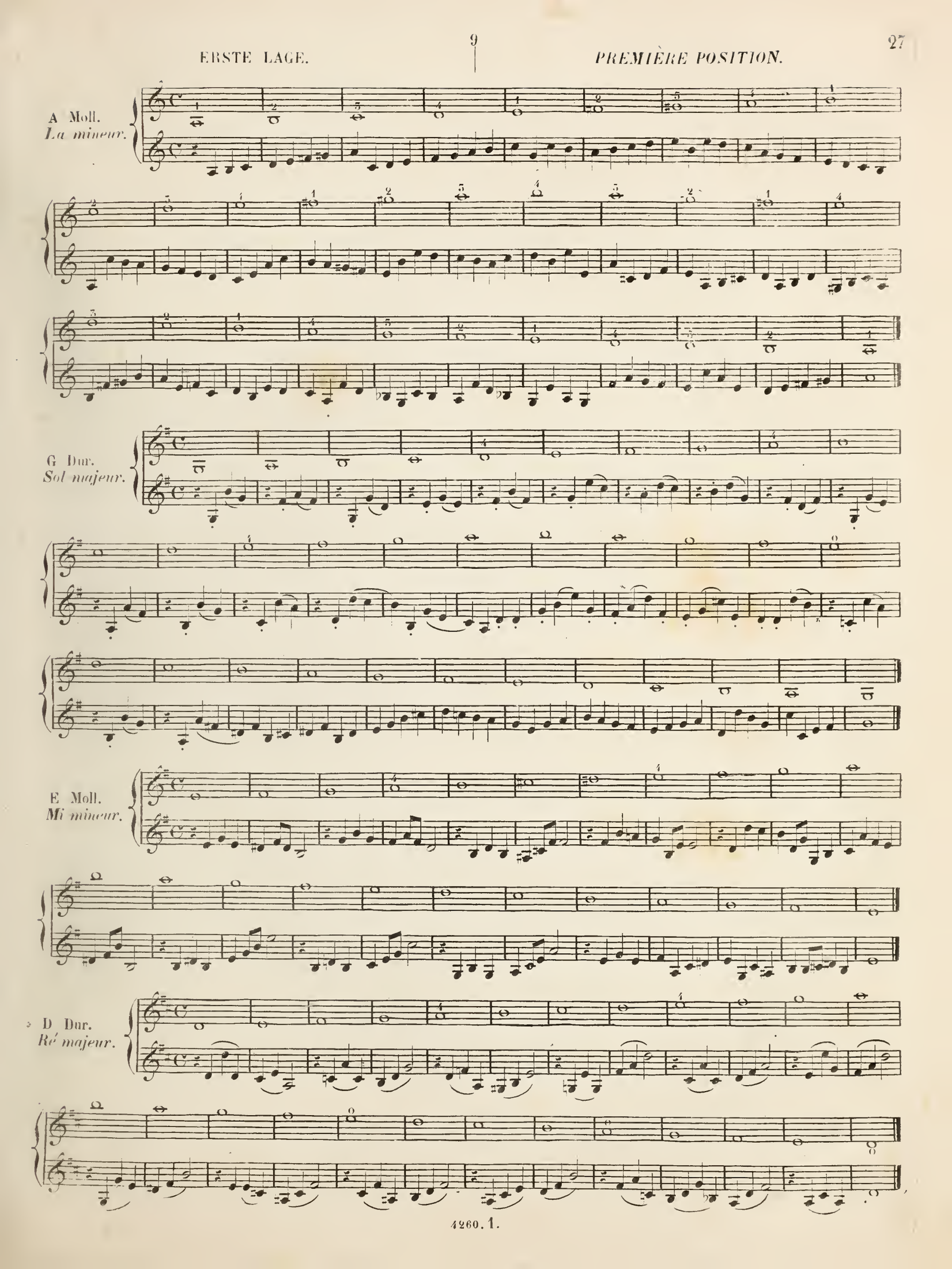
1te Saite. ⋆ *Chanterelle.*

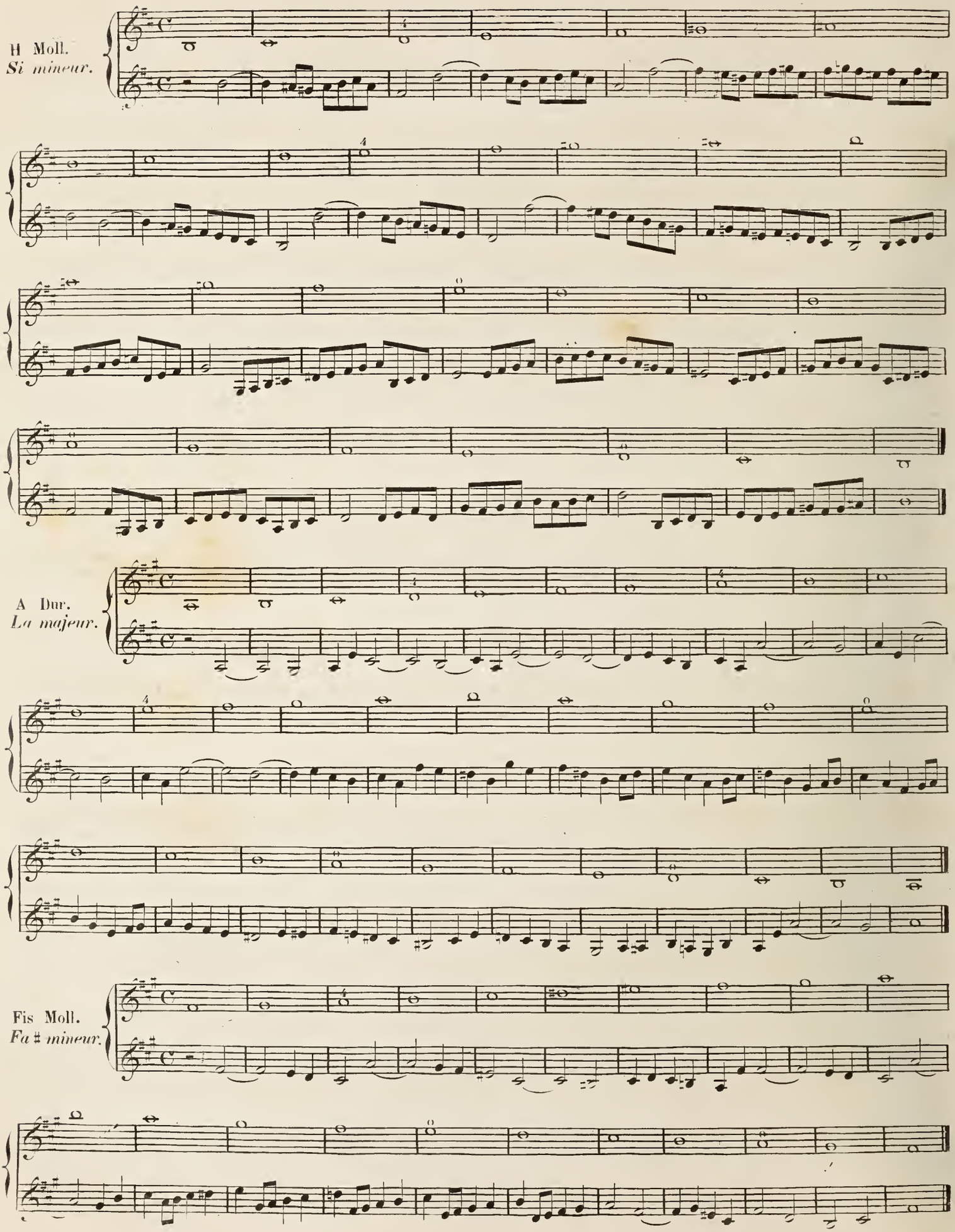
(1) Die Bässe der folgenden Tonleitern befanden sich in der ersten Methode; sie sind von CHERUBINI, welcher sie in den G-Schlüssel gesetzt hat, um die Ausführung auf der Violine zu erleichtern.

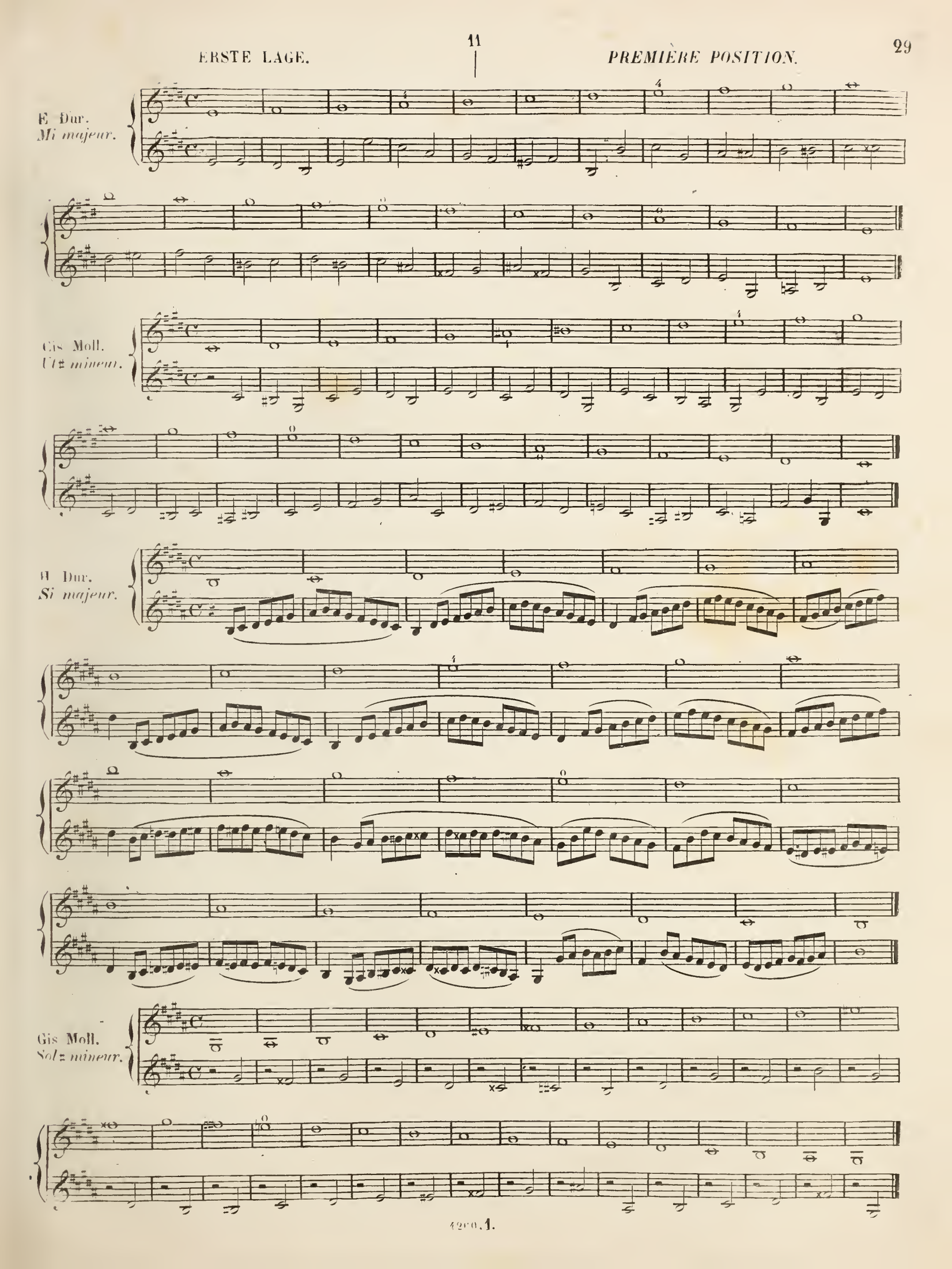
(2) Man muss die Note mit dem kleinen Finger nehmen, und stets die leere Saite zu Rathe ziehen, wenn der Ton schwankt; diese Bemerkung betrifft alle Stellen, wo doppelte Bezeichnung ist.

(1) *Les Basses des gammes suivantes faisaient partie de la première Méthode; elles sont de Mr. CHERUBINI qui les a mises sur la clef de Sol pour en faciliter l'exécution sur le Violon.*

(2) *Il faut faire la note du petit doigt et consulter la corde à vide toutes les fois que l'intonation est équivoque. Cette remarque concerne tous les doigters que l'on a marqués doubles.*


A Moll.
La mineur.
G Dur.
Sol majeur.
E Moll.
Mi mineur.
D Dur.
Ré majeur.


H Moll.
Si mineur.
A Dur.
La majeur.
Fis Moll.
Fa ♯ mineur.


E Dur.
Mi majeur.
Cis Moll.
Ut♯ mineur.
H Dur.
Si majeur.
Gis Moll.
Sol♯ mineur.

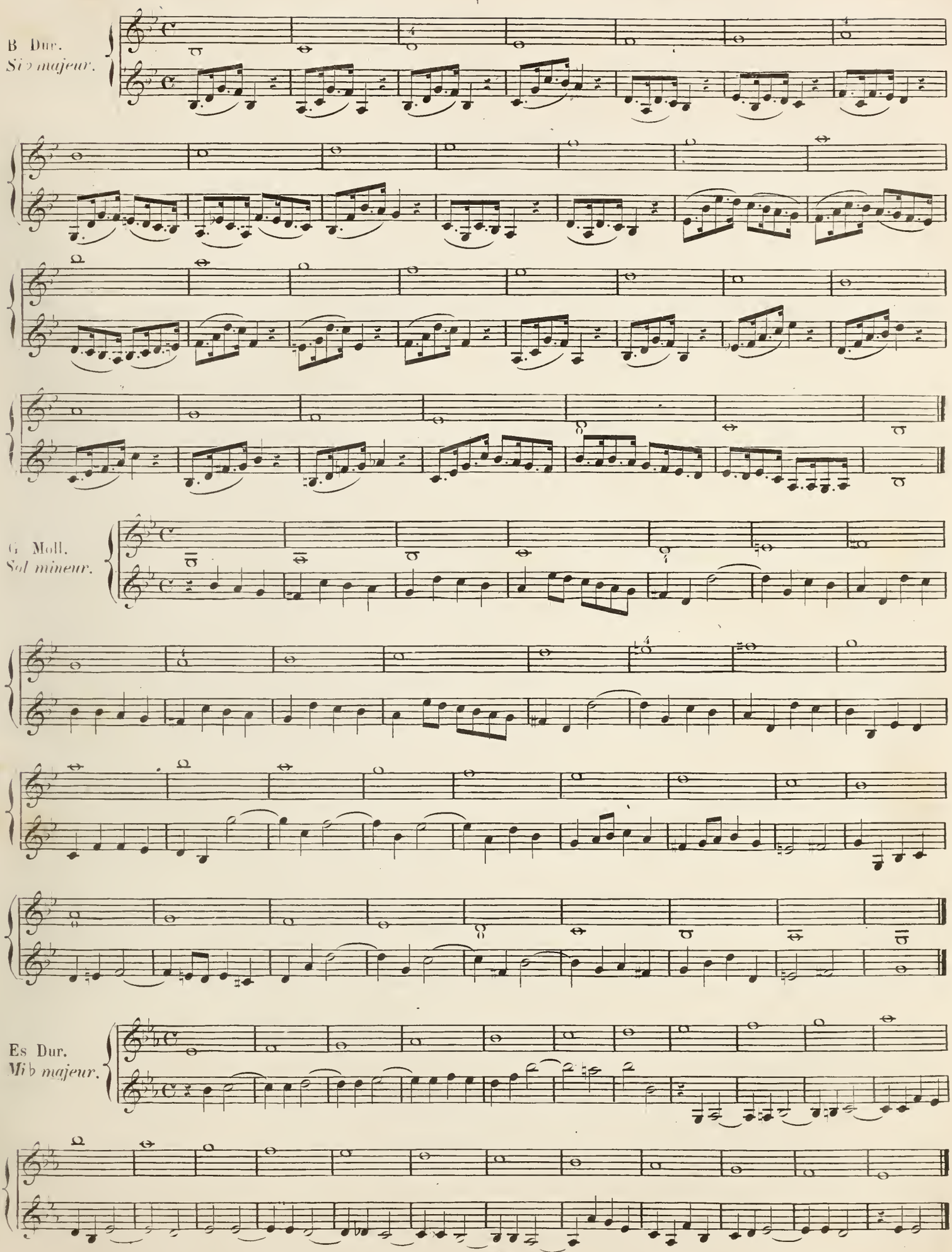
Fis Dur.
Fa ♯ majeur.

Dis Moll.
Ré ♯ mineur.

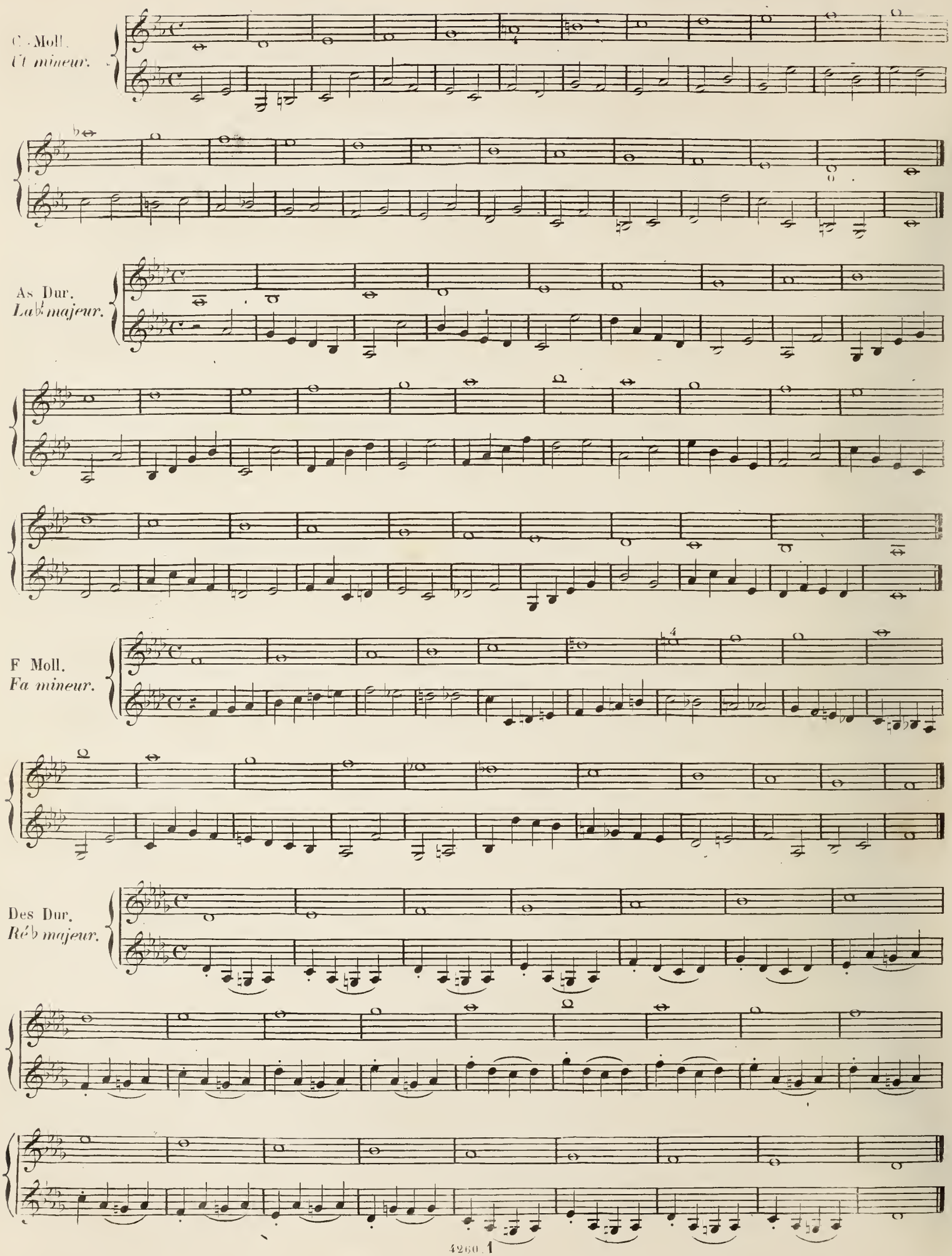
DIESELBEN TONLEITERN IN ♭ TONARTEN. | *MÊMES GAMME EN BÉMOLS.*

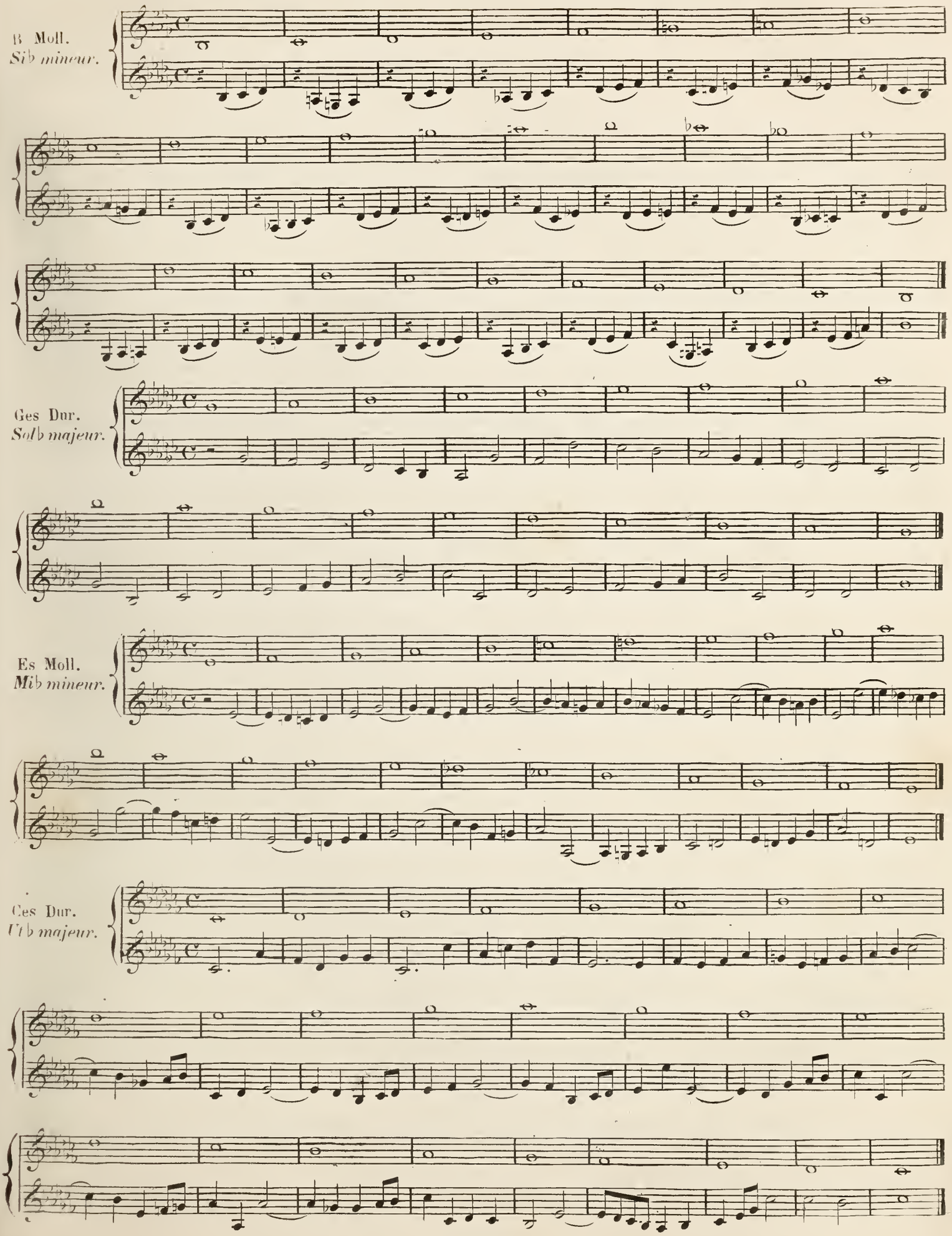
F Dur.
Fa majeur.

D Moll.
Ré mineur.


B Dur.
Si♭ majeur.
G Moll.
Sol mineur.
Es Dur.
Mi♭ majeur.

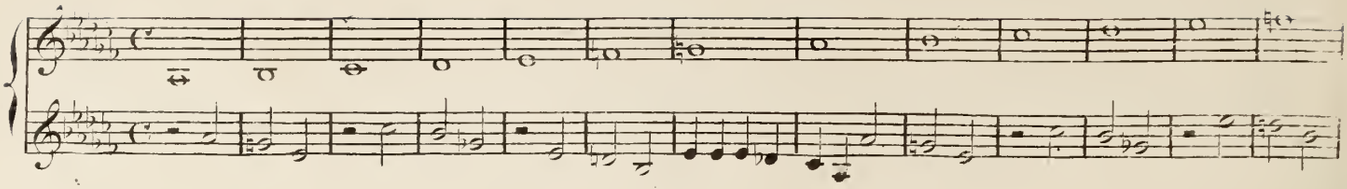
ERSTE LAGE. PREMIÈRE POSITION.

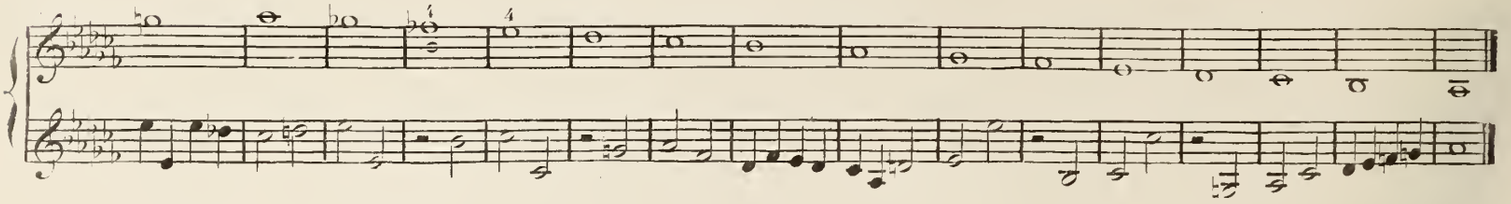



B Moll.
Si♭ mineur.
Ges Dur.
Sol♭ majeur.
Es Moll.
Mi♭ mineur.
Ces Dur.
Ut♭ majeur.

ERSTE LAGE. | PREMIÈRE POSITION.

As Moll.
La♭ mineur.





VERSCHIEDENE INTERVALLE.

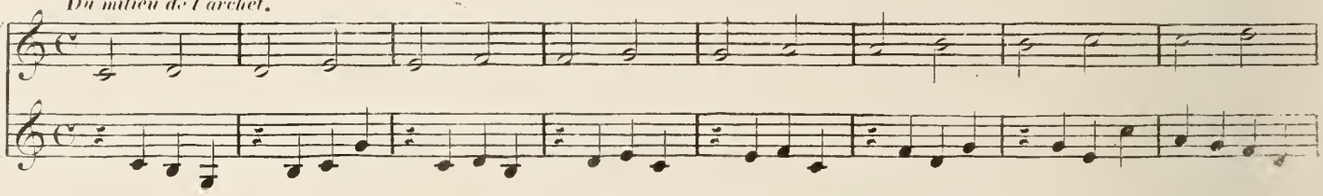
So oft man die Saite wechselt, darf der Bogen nicht gehoben werden, das Intervall von einem Tone zum andern sei, welches es wolle.

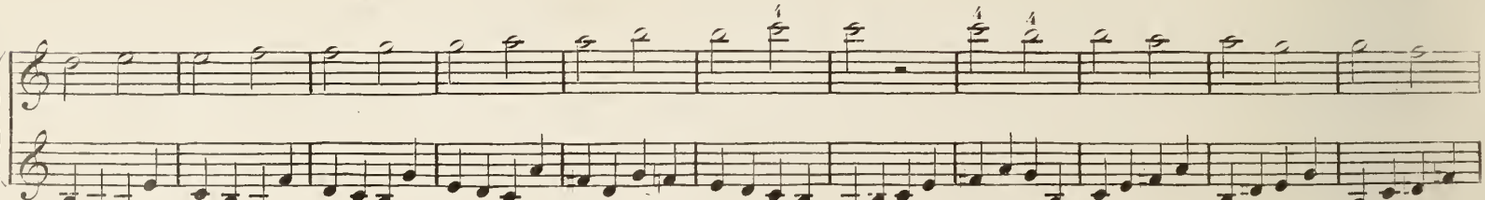
INTERVALLES DIVERS

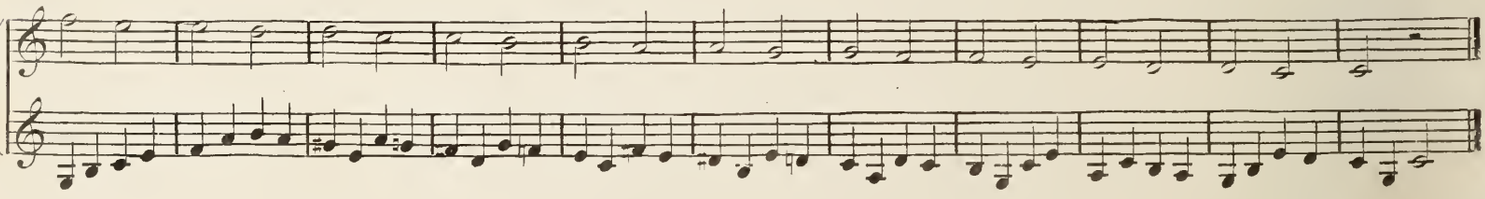
Toutes les fois qu'on changera de corde, on le fera sans lever l'archet, quel que soit l'intervalle d'un son à l'autre.

Mitte des Bogens.
Du milieu de l'archet.

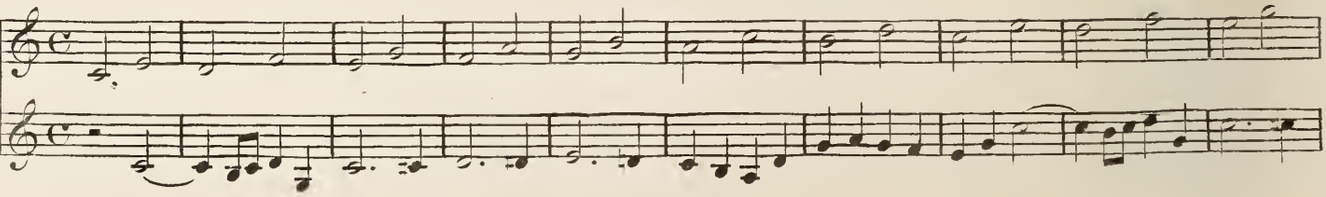
SECUNDEN.
GAMMES
Par Secondes.

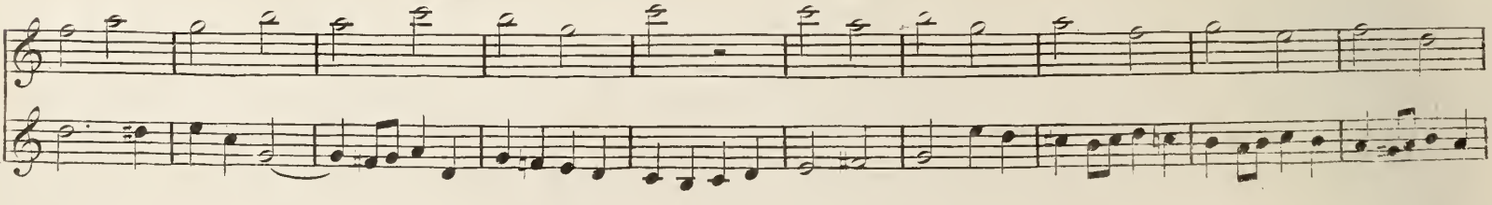


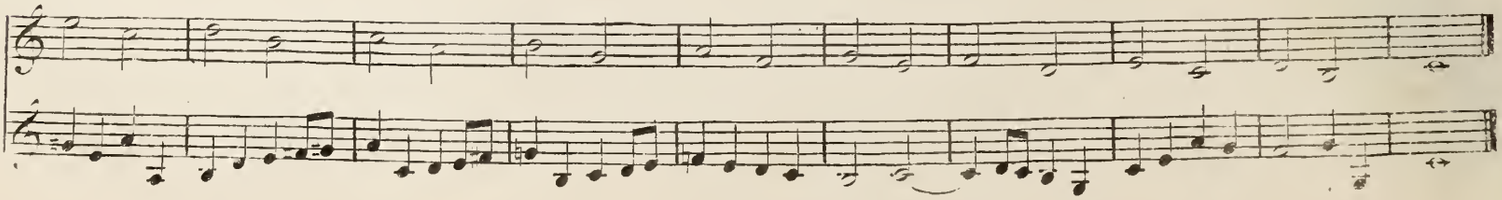




TERZEN.
Par Tierces.



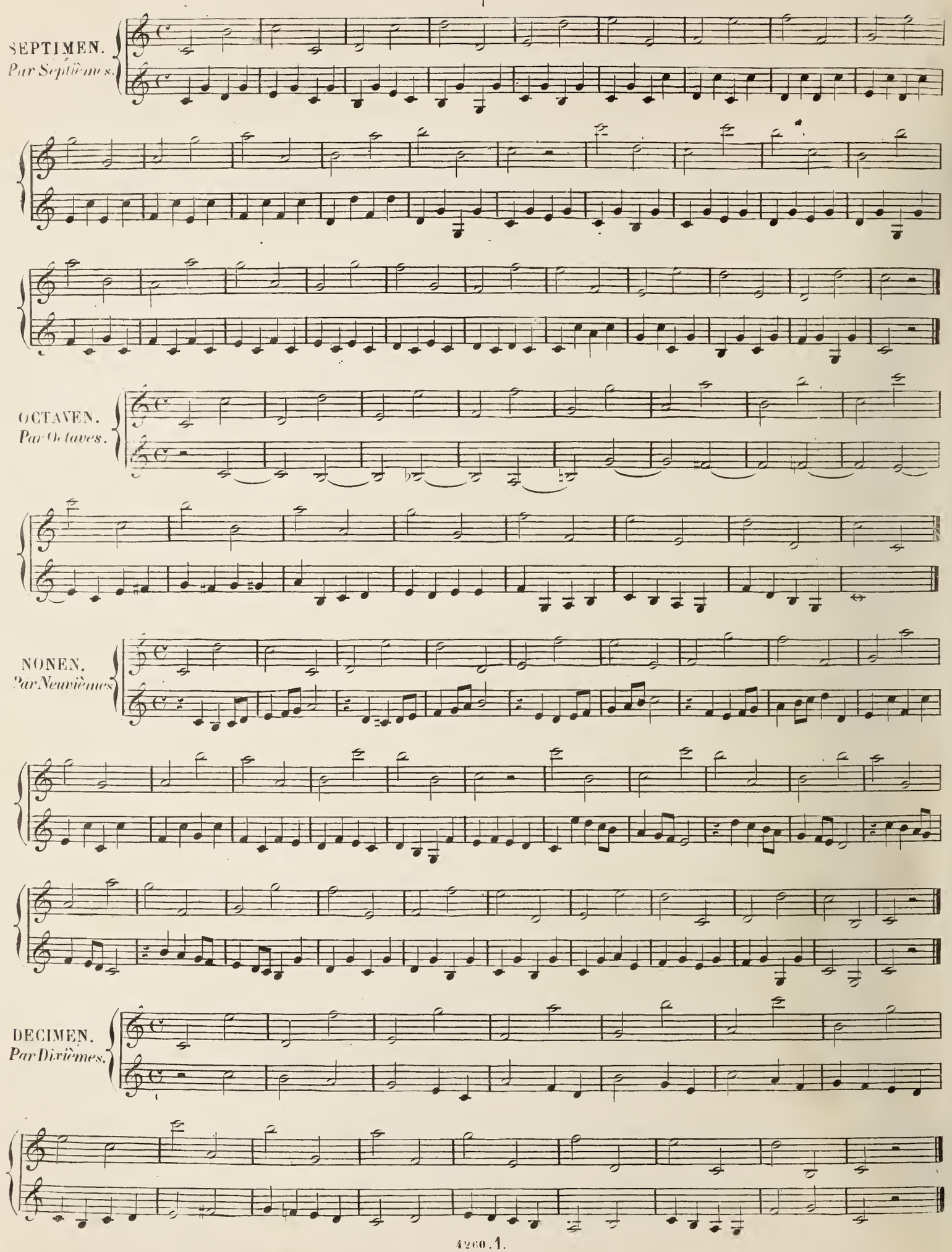




QUARTEN.
Par Quartes.

QUINTEN.
Par Quintes.

SEXTEN.
Par Sixtes.


SEPTIMEN.
Par Septièmes.
OCTAVEN.
Par Octaves.
NONEN.
Par Neuvièmes.
DECIMEN.
Par Dixièmes.

BEMERKUNG.

Welche sich auf das Erlernen der höheren Lagen bezieht.

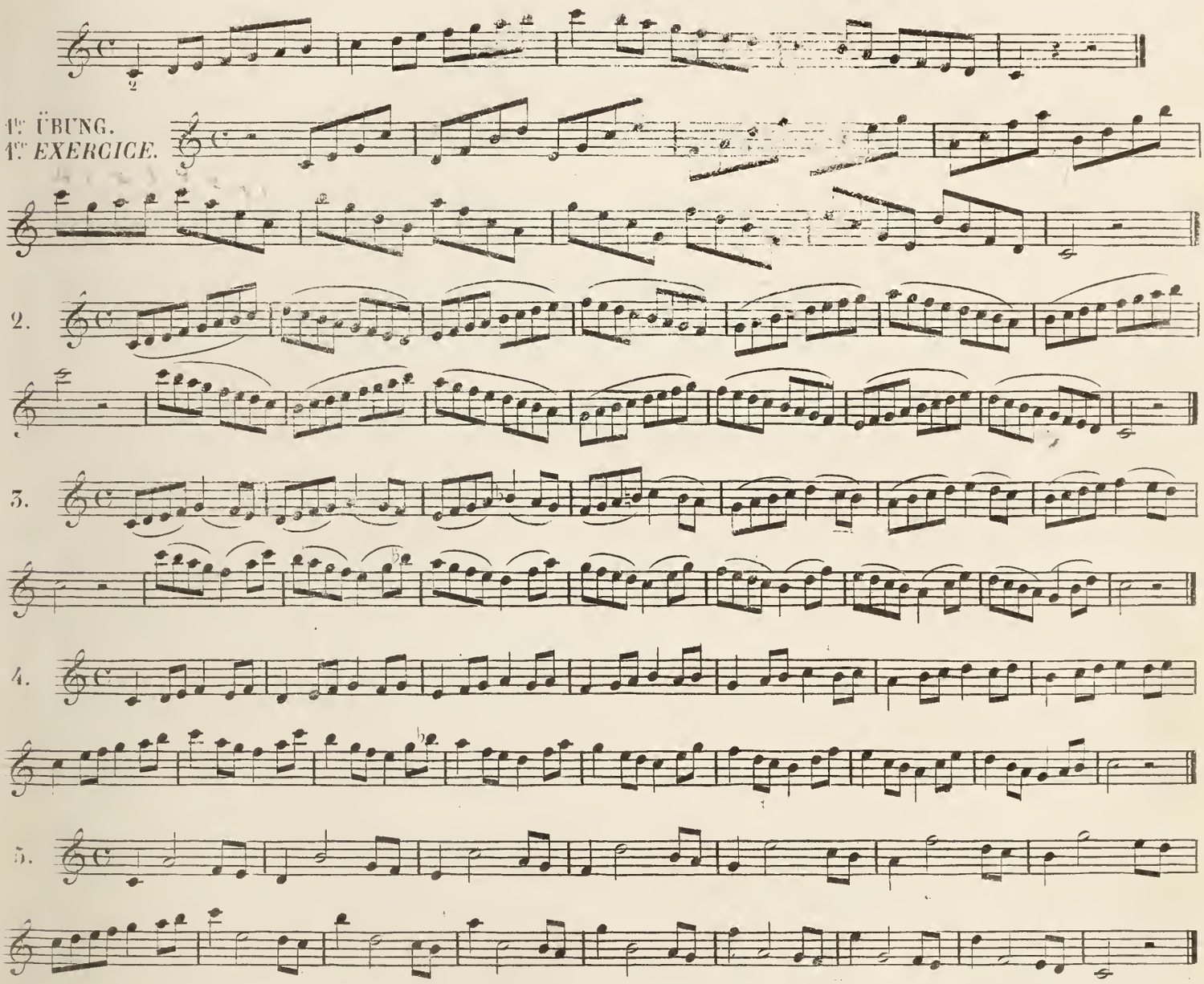
Im Allgemeinen erlaubt die kleine Hand einem Kinde nicht die vierte Lage zu überschreiten; wenn man es nicht von dem zartesten Alter an schon daran gewöhnt hat. Wir haben aber schon vorhergesagt, dass es sehr schädlich sei, die Entwickelung des Schülers durch Mittel zu beschleunigen, welche die Ausbildung des Körpers hemmen. Man wähle daher nur solche Lagen, welche seinem Alter und der Grösse seiner Hand entsprechen; auf diese Weise wird man ihn schonen und zugleich auch seine Fähigkeit erweitern.

OBSERVATION.

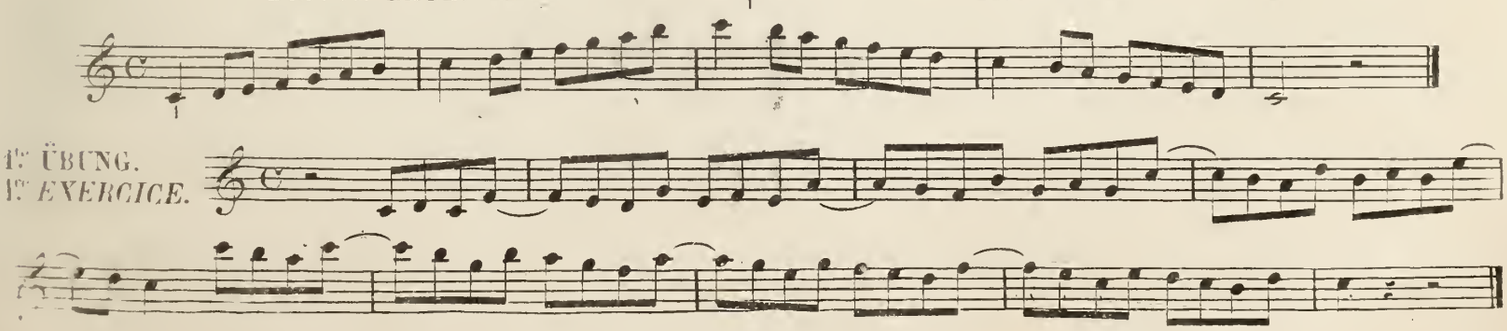
Relative aux études des positions élevées.

La petitesse de la main d'un enfant ne lui permet point en général d'atteindre plus haut que la quatrième Position, à moins qu'on ne l'ait exercé dès l'âge le plus tendre à monter aux positions très élevées; mais nous avons fait connaître le danger de hâter le développement de l'élève par des études qui sont de nature à fatiguer son organisation. On choisira donc, dans les diverses positions celles qui conviennent à son âge et à la grandeur de sa main, cherchant ainsi tout à la fois à ménager et à étendre ses moyens.

ZWEITE LAGE. — *DEUXIÈME POSITION.*



DRITTE LAGE. — *TROISIÈME POSITION.*



2.

3.

4.

5. *Risoluto.*

VIERTE LAGE. | *QUATRIÈME POSITION.*

1te ÜBUNG.
1re *EXERCICE.*

2.

3

4.

5.

FÜNFTE LAGE. | *CINQUIÈME POSITION.*

1ter ÜBUNG.
1er EXERCICE.

Sehr kurz abgestossen.
Très détacher.

2.

3.

2.

3.

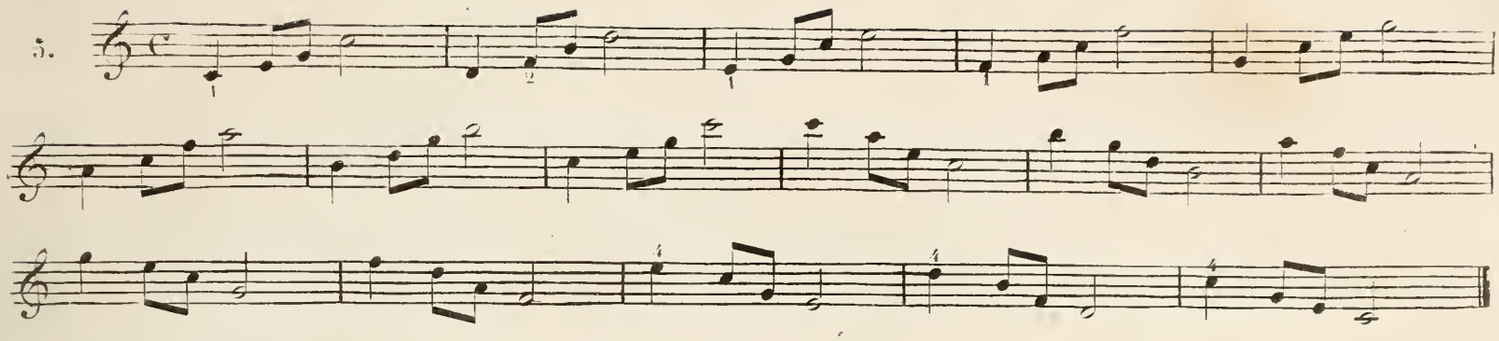
SECHSTE LAGE. | *SIXIÈME POSITION.*

1ter ÜBUNG.
1er *EXERCICE.*

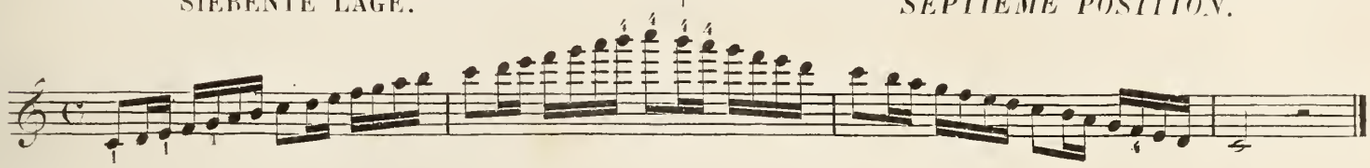
2.

3.

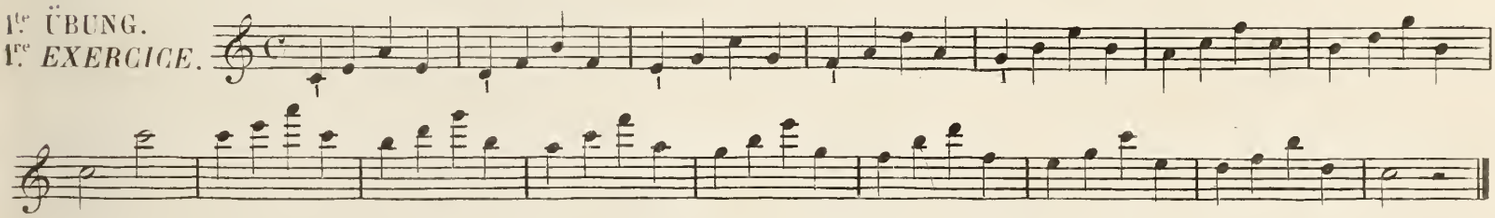
4.

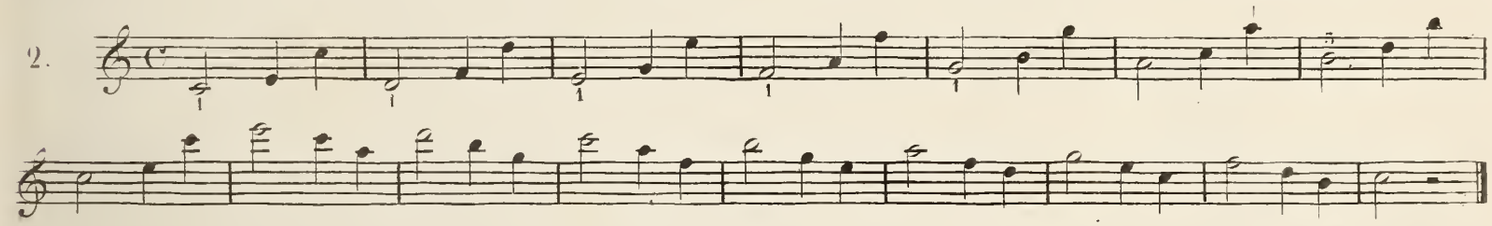


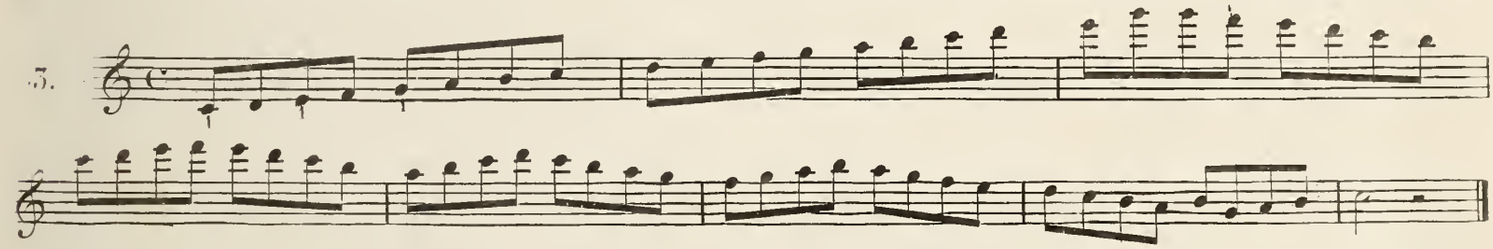
SIEBENTE LAGE. *SEPTIÈME POSITION.*

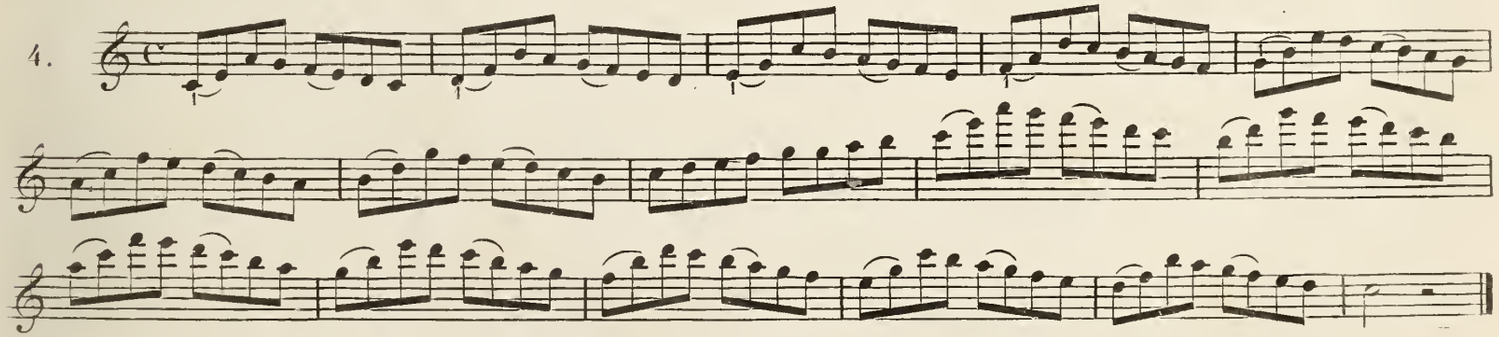


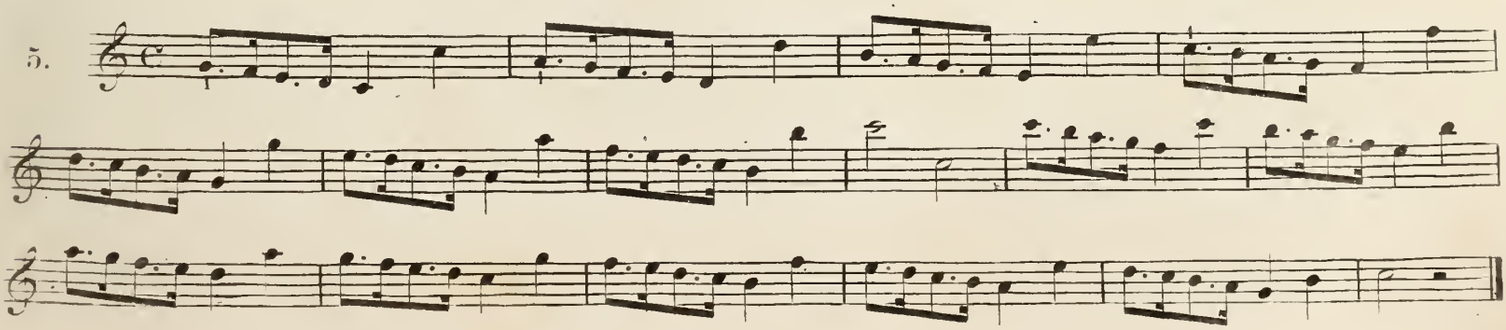
1te ÜBUNG.
1re *EXERCICE.*









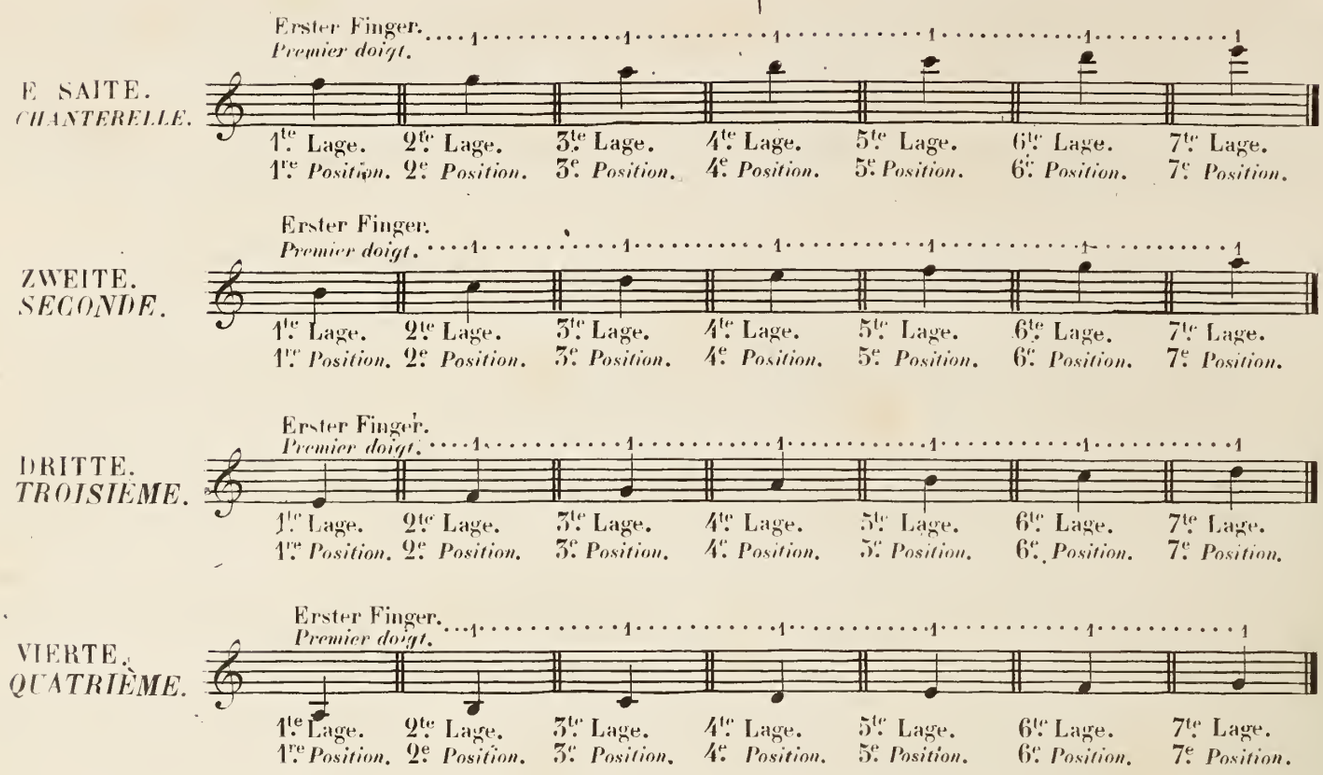


BEZEICHNUNGEN

Um die sieben Lagen leicht finden zu können.

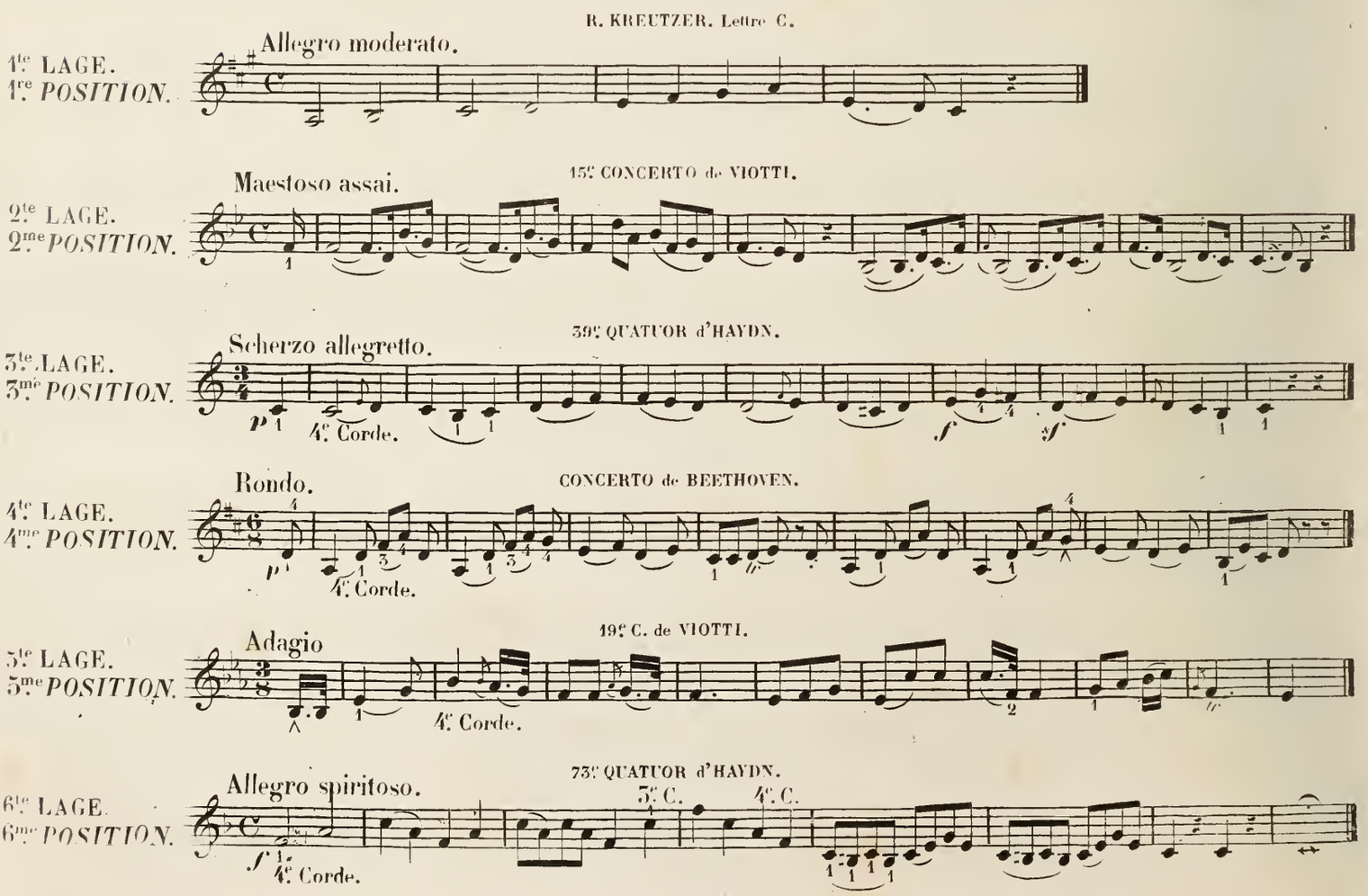
INDICATION

Pour trouver facilement les sept positions.



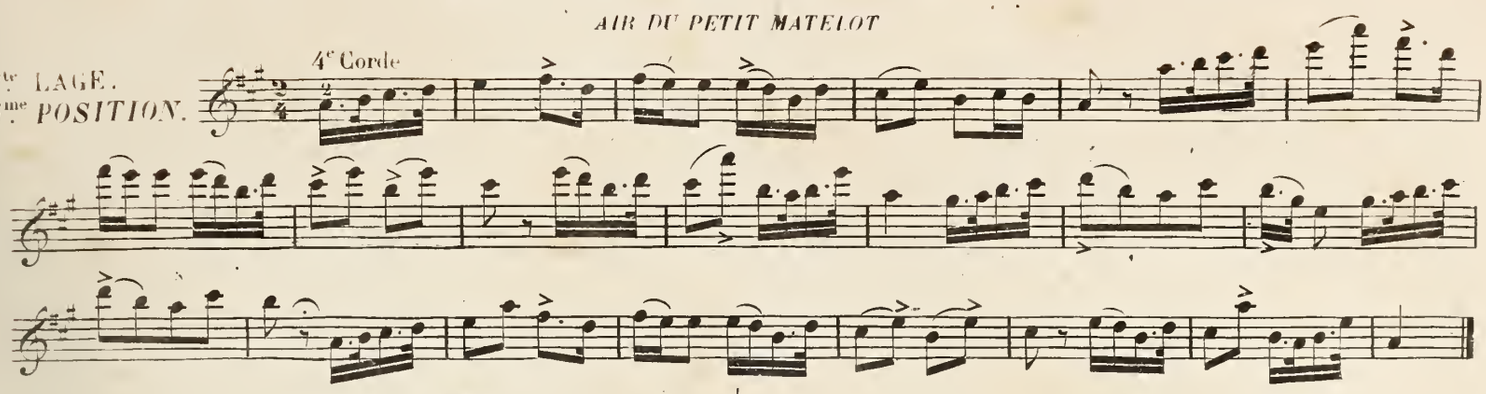
ANWENDUNGEN.

INDICATION MNÉMONIQUE.



ETUDE AUX SEPT POSITIONS de CAMPAGNOLI.

AIR DU PETIT MATELOT



TONLEITERN (GAMME).

Schönheit der Tonleiter.

Auf die Tonleiter ist unser musikalisches System gebaut; sie bildet, so wie sie ist, eine edle und symetrische Melodie, welche manchfaltigen Ausdruckes und Abwechselung fähig ist. Sie fügt sich in alle Bewegungen der Harmonie, sie begleitet alle Melodien und wenn man über ihre Gränzen nachdenkt, so kann man kaum begreifen, wie fünf ganze und zwei halbe Töne so viele Zusammensetzungen und Hülfsmittel darbieten können. Ihrer verschiedenen Ansichten u. Zufälligkeiten wegen kann man sie kaum sorgfältig genug studieren, denn sie sind gleichsam die Palette, worauf man die Farben bereitet, um sie zu allen TÖNEN und zu den zartesten Schattirungen verwenden zu können.

Art die Tonleitern zu studieren.

Bei Betrachtung der Tonleitern kommt uns zuerst ihre Erlernung wie eine Art von Strafe oder wenigstens ein anhaltendes Langweilen vor, welches zu ertragen und zu überwinden nicht Jedem gegeben ist.

Wir haben bemerkt, dass die Langsamkeit, welche bei den Tonleitern allgemein angewendet wird, öfters der Grund sie zu vernachlässigen war. Schon vorher ist zwar gesagt worden, dass zu grosse Langsamkeit nicht so vortheilhaft ist, als eine mässige Bewegung, welche die Tonart bestimmter erkennen lehrt; man hat aber die langsamen Tonleitern nicht ganz verwerfen können, weil jene unter den Übungen in der ersten Lage befindlichen Tonleitern, welche bestimmt sind die Intonation in Beziehung auf die Harmonie zu bilden, mit einer gewissen Langsamkeit gespielt werden müssen.

Gute Resultate in den Künsten zu erlangen, erfordert so viele Mühe und Geduld, dass man zur Ueberwindung der Schwierigkeiten keine Mühe sparen, nicht die Übungen verkürzen und die Früchte davon zu ernten, nicht übereilen darf.

Dennoch sind diese Anstrengungen nicht so mühsam als man sich einbildet; die Zeit, welche das Spielen der Tonleitern aus dem Gedächtniss und wie angegeben ist, erfordert, bedarf keiner so heldenmüthigen Ausdauer, als man wohl glauben mögte.

Dauer der Tonleitern nach der Formel durch alle Tonarten.

Das längste Übungsbeispiel dieser Tonleitern, wenn sie nach der Formel und in der bezeichneten Bewegung die 24 Tonarten hindurch gespielt werden, dauert 7 Minuten und eine halbe, das kürzeste nur eine Minute, wie man aus der Überschrift dieser Beispiele ersehen kann.

Erfolg.

Wenn man anfangs, um sich der Intonation zu versichern, nur die halbe Geschwindigkeit der vorgeschriebenen Bewegung anwendet; so ist eine tägliche Übung von einigen Minuten, mit Aufmerksamkeit betrieben, hinreichend, in Anwendung der Anfangsgründe eine solche Sicherheit und Richtigkeit zu verschaffen, wie man sie auf andere uns bekannte Weise in vielen Jahren nicht erlangen wird.

Wir empfehlen daher die beständige Anwendung dieser formulirten Übungen, weil sie für das Violinspiel das sind, was die *Vocalisation* dem Gesange ist.

GAMME.

Beauté de la gamme.

La Gamme est l'échelle de notre système musical; elle offre, telle qu'elle est, un chant noble et symétrique, susceptible de beaucoup d'expression et de variété; elle se prête à tous les mouvements de l'harmonie, elle accompagne toutes les mélodies, et lorsque l'on réfléchit sur ses limites, on a peine à comprendre comment cinq tons et deux demi-tons peuvent fournir autant de combinaisons et présenter autant de ressources. On ne saurait donc l'étudier avec trop de soin sous tous ses aspects et avec toutes ses chances: c'est la palette sur laquelle on doit bien préparer les couleurs, pour avoir à sa disposition tous les différens Tons et leurs nuances les plus délicates.

Manière d'étudier les gammes.

Lorsqu'il s'agit de Gammes, la première idée qui se présente est celle d'une espèce de supplice ou tout au moins, d'un long ennui qu'il n'est pas donné à tout le monde de supporter ou de vaincre.

Gammes lentes: doivent être faites moins fréquemment et dans quel but.

Nous avons reconnu que la lenteur, appliquée communément aux gammes était la cause qui en faisait rejeter ou négligé l'étude; on a dit ailleurs pourquoi les gammes faites avec trop de lenteur n'etaient pas aussi profitables que celles auxquelles on donnait assez de mouvement pour en déterminer la tonalité. Mais on n'a pu rejeter entièrement les gammes lentes puisque celles qui sont destinées à former l'intonation sous le rapport de l'harmonie et placées dans les études de la première position, doivent être exécutées avec une certaine lenteur.

Il faut tant de peine et de patience dans les arts pour obtenir de bons résultats, que l'on ne doit pas s'épargner les efforts qui ont pour but d'applanir les difficultés, d'abréger les études et de hâter le moment d'en recueillir le fruit.

Toutesfois ces efforts sont moins pénibles qu'on ne l'imagine; le temps que l'on met à faire des gammes, de mémoire, et comme nous l'avons indiqué, n'exige pas une patience aussi héroïque que l'on serait porté à le croire.

Durée des gammes formulées dans tous les tons.

La plus longue leçon consacrée à ces gammes exécutées de suite dans les 24 tons d'après la formule et le mouvement marqué, a pour durée 7 minutes ½ et la plus courte ne dure qu'une minute, ainsi qu'on peut le voir en tête de ces leçons.

Résultat.

En admettant que l'on ne prenne d'abord que la moitié de la vitesse du mouvement marqué, jusqu'à ce que l'intonation soit assurée, il en résulte qu'un travail de quelques minutes, fait chaque jour avec attention, donne, dans la pratique des études élémentaires, une sûreté et une rectitude que l'on ne pourrait obtenir en plusieurs années, d'une autre manière qui nous soit connue.

Enfin nous recommandons la pratique constante de ces études formulées comme devant être à l'art du Violon ce que la Vocalisation *est à l'art du chant.*

DIATONISCHE TONLEITERN VON ZWEI OCTAVEN.

Eine Formel, um sie *aus dem Gedächtniss* bei allen Haupt-Anfangsgründen anzuwenden.

NB. Wie man sieht hat diese Formel den Zweck: 1. die 24 gebräuchlichsten Tonleitern mit C-Dur anfangend durchzugehen, indem man jedesmal eine Terze herabsteigt, um abwechselnd aus einer Dur in die verwandte Molltonart überzugehen; 2. diese Reihe von Modulationen *im Zeitmaass und aus dem Gedächtniss* anzuwenden und zwar bei allen Übungen und mit verschiedenen Bogenstrichen, nachdem man den bezeichneten Fingersatz gut erlernt hat.

STARK ABGESTOSSENER STRICH.
(GRAND DÉTACHÉ).

Man streiche lebhaft in der Mitte des Bogens, welcher auf der Saite bleiben muss. Jeder Ton muss sauber abgebrochen werden, so wie darüber bezeichnet ist. Das Tempo ist ♩ = 160, die Dauer 6¼ Minuten. Alsdann spiele man diese Tonleitern mit gebundenem Striche, wobei man die Finger mit Kraft, Geschmeidigkeit und Gleichheit hoch herunterfallen lässt, so wie darunter bezeichnet ist. Das Tempo ist ♩ = 138, die Dauer zwei Minuten.

GAMMES DIATONIQUES DE DEUX OCTAVES.

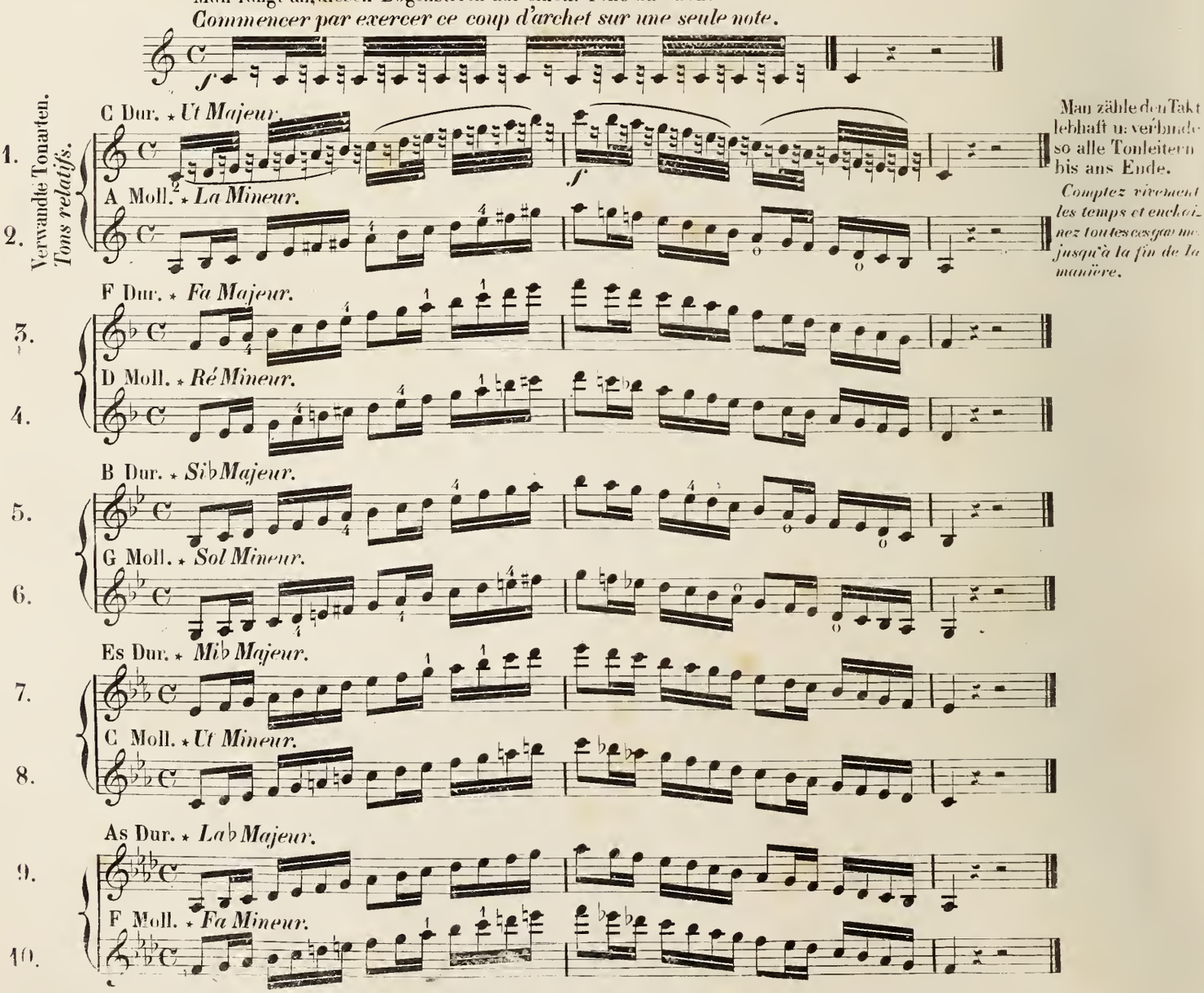
Formule à appliquer, de mémoire, *à toutes les principales études élémentaires.*

Nota. Cette Formule consiste comme on le voit 1° à parcourir les 24 tons les plus usités en partant du ton d'Ut et descendant toujour, d'une tierce pour passer alternativement d'un ton majeur à un ton relative mineur; 2° à pratiquer en mesure et de mémoire *cette série de modulations sur toutes les études et les différens coups d'archet après en avoir bien appris le doigter sur la musique.*

GRAND DÉTACHÉ.

Détachez d'abord vivement du milieu de l'archet qu'il faut laisser posé sur la corde. — Coupez nettement chaque note, comme on l'a marqué au dessus. — À ce mouvement ♩ = 160, durée, 6 minutes ¼. On devra ensuite faire ce gammes en coulant, en faisant tomber les doigts de haut avec force souplesse et égalité, comme on l'a indiqué en dessous. À ce mouvement ♩ = 138, durée 2 minutes.

Man fängt an, diesen Bogenstrich auf einem Tone zu üben.
Commencer par exercer ce coup d'archet sur une seule note.

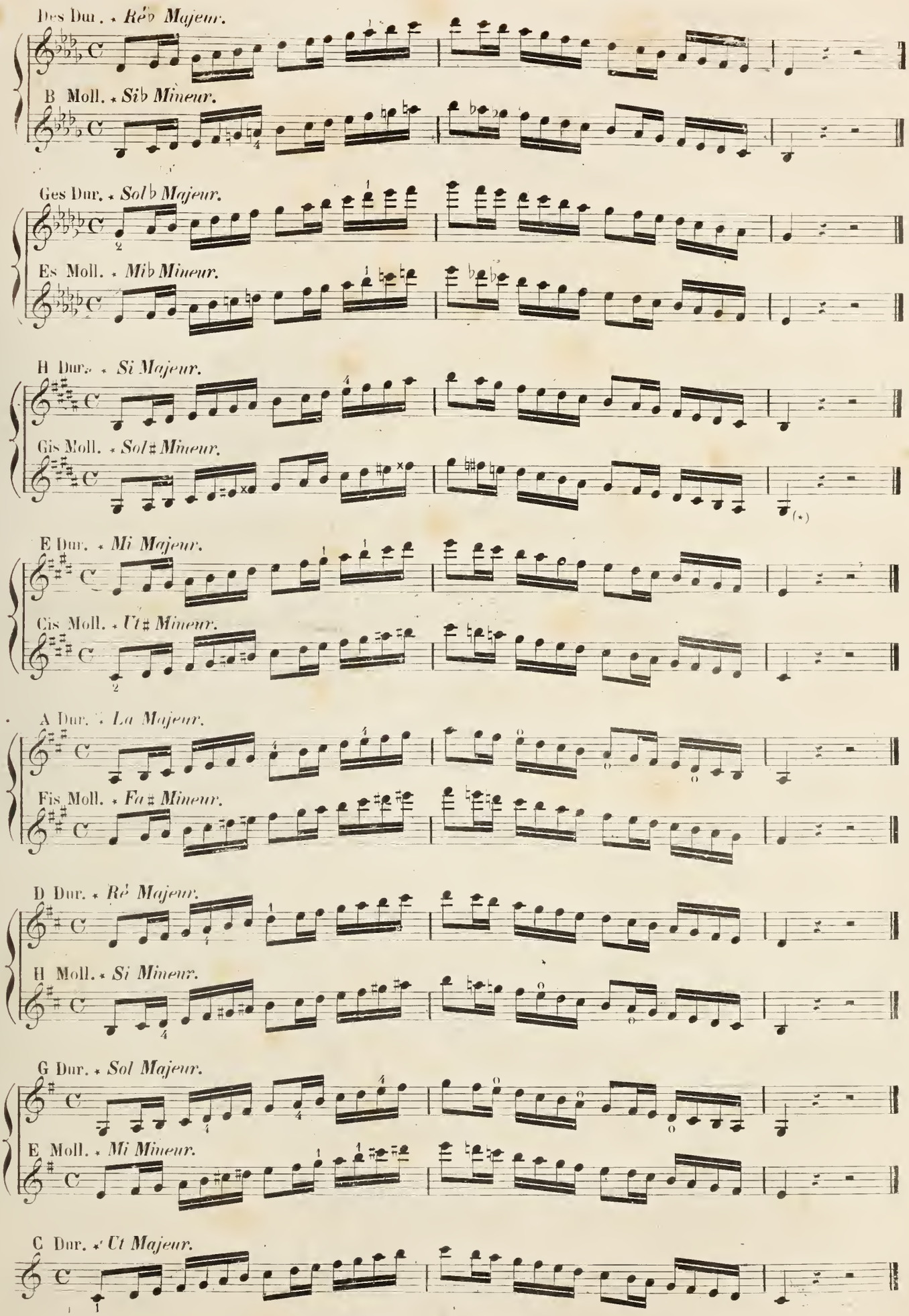


Man zähle den Takt lebhaft u. verbinde so alle Tonleitern bis ans Ende.

Comptez vivement les temps et enchaînez toutes ces gammes jusqu'à la fin de la manière.

NB. Hieraus ergiebt es, dass man bei allen Übungen worin der Fingersatz bezeichnet ist, die Lage ohne Bezeichnung eines neuen nienals verändert.

Nota. Règle générale à observer dans toutes celles de ces études où le doigté n'est pas marqué, on ne changera de position qu'autant qu'une nouvelle position



* Man kann diese Tonleiter auch in der Lage spielen, welche man die SILLETLAGE (*du Sillet*) halbe Lage nennt.

(*) *On peut egalement jouer cette gamme à la position dite du Sillet.*

DIATONISCHE TONLEITERN
VON ZWEI OCTAVEN
um sie aus dem Gedachtniss zu üben.

FÜR DEN LEICHT ABGESTOSSENEN STRICH.

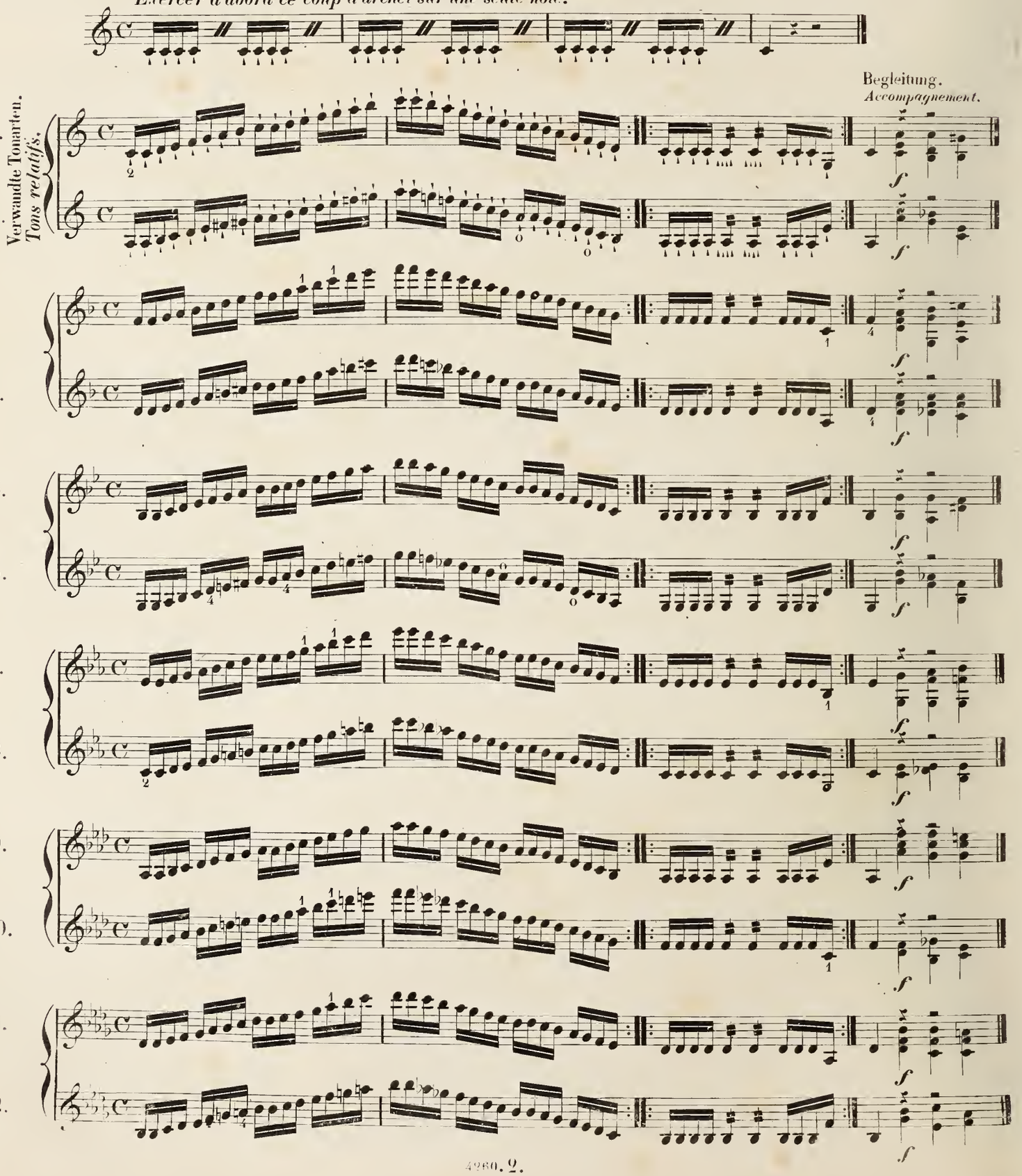
Man streiche leicht und mit Zierlichkeit in der Mitte des Bogens nach folgender Bewegung ♩ = 100.
Mit der anderen Bewegung ♩ = 126 ist die Dauer $5\frac{1}{2}$ Minute.

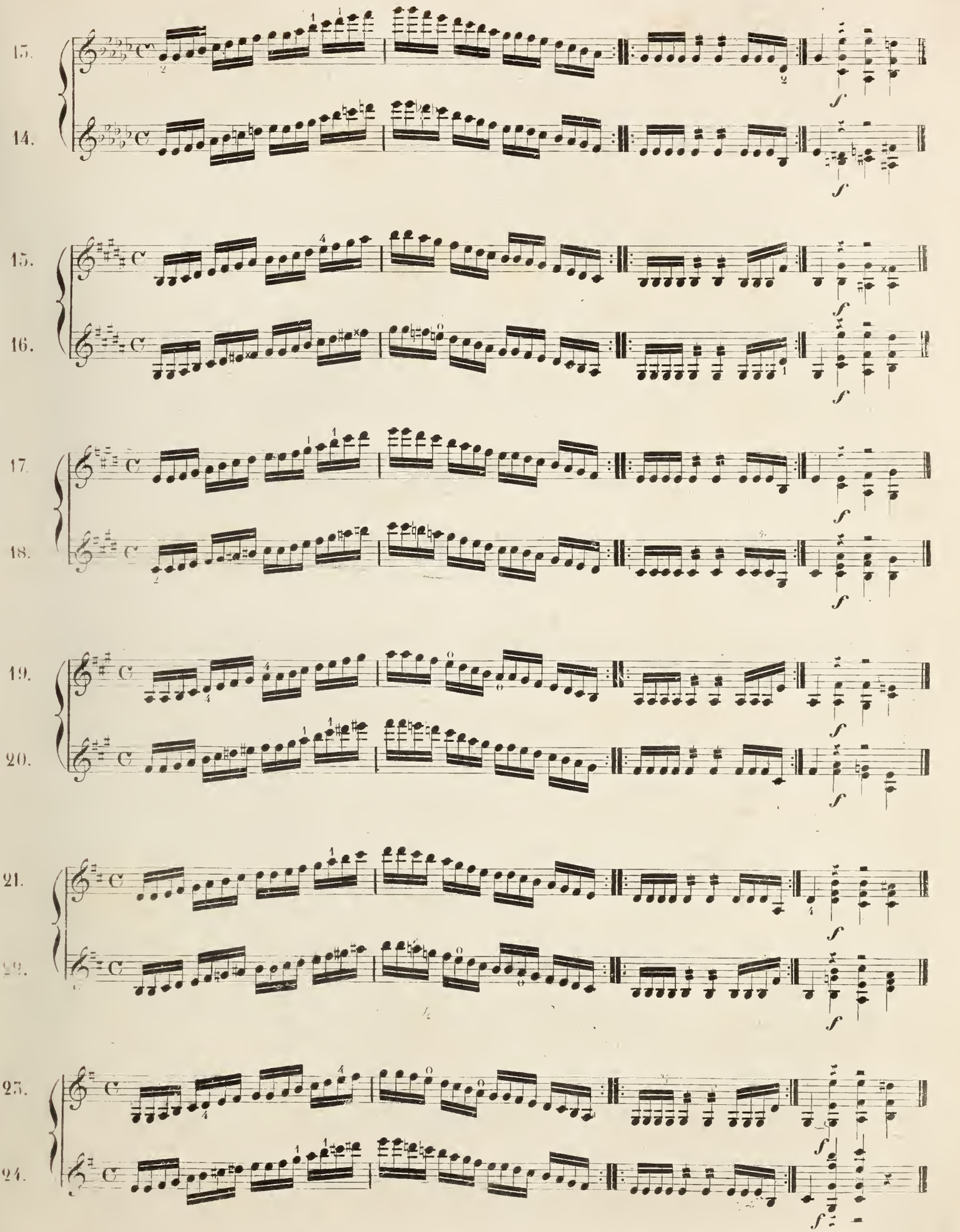
GAMMES DIATONIQUES
DE DEUX OCTAVES.
à jouer de mémoire.

POUR LE DÉTACHÉ LÉGER.

Détachez légèrement et avec netteté du milieu de l'archet d'abord à ce mouvement ♩ = 100.
A cet autre mouvement ♩ = 126 *durée 5 minutes* $\frac{1}{2}$.

Man übt diesen Bogenstrich zuvor auf einem Tone.
Exercer d'abord ce coup d'archet sur une seule note.




15.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.

PASSAGE
IN NOTEN DES DREIKLANGES
aus dem Gedächtniss zu spielen.

FÜR DAS MARTELÉ UND DAS STACCATO.

1tens MARTELIRT. Tempo ♩ = 104, Dauer vier Minuten.
2tens STACCATIRT. Tempo ♩ = 138, Dauer drei Minuten.

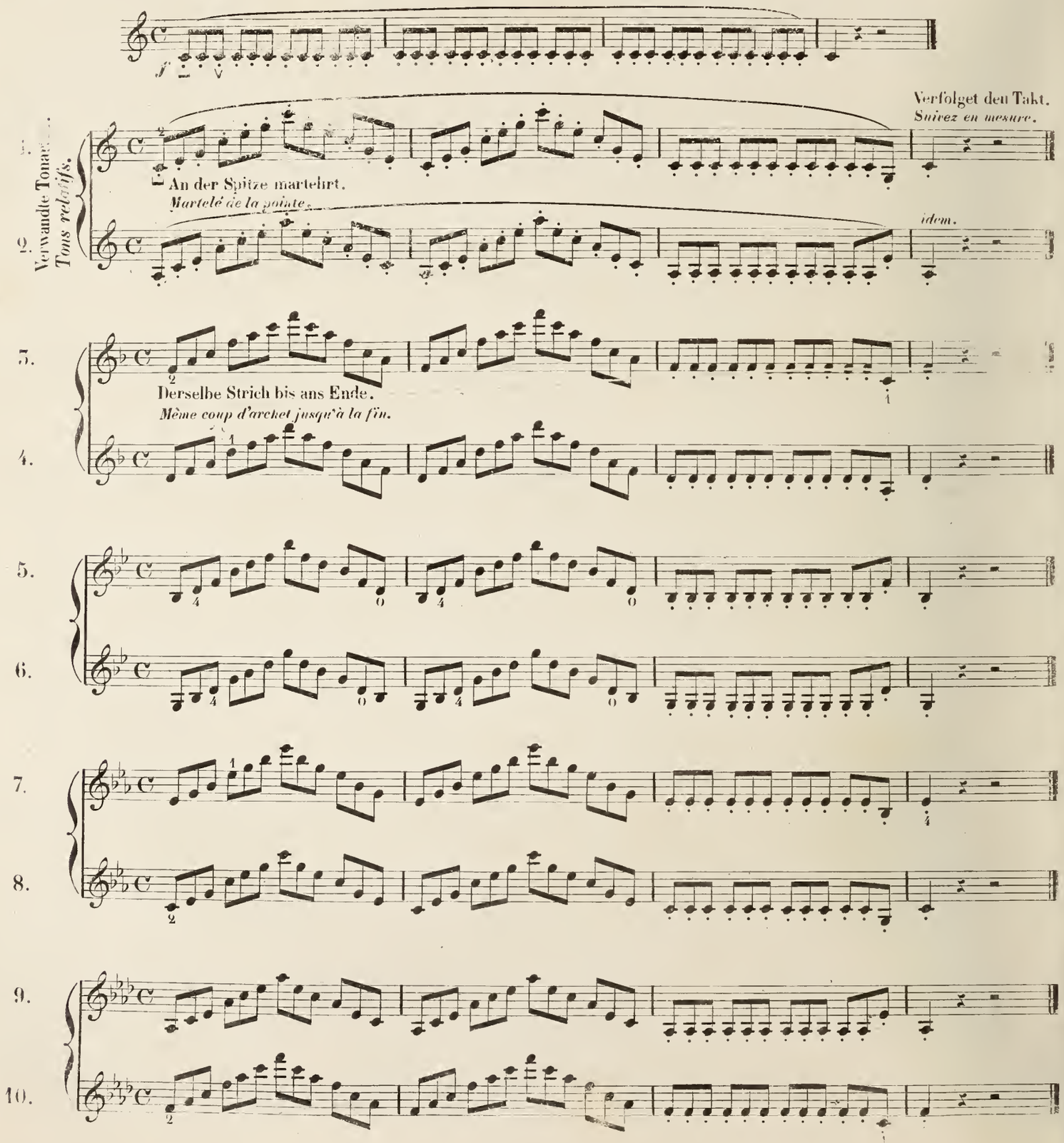
Zuerst übt man diesen Bogenstrich auf einem Tone, (für jede Note einen Strich) bevor man ihn so ausführt, wie es hier auf der oberen Zeile vorgeschrieben ist.

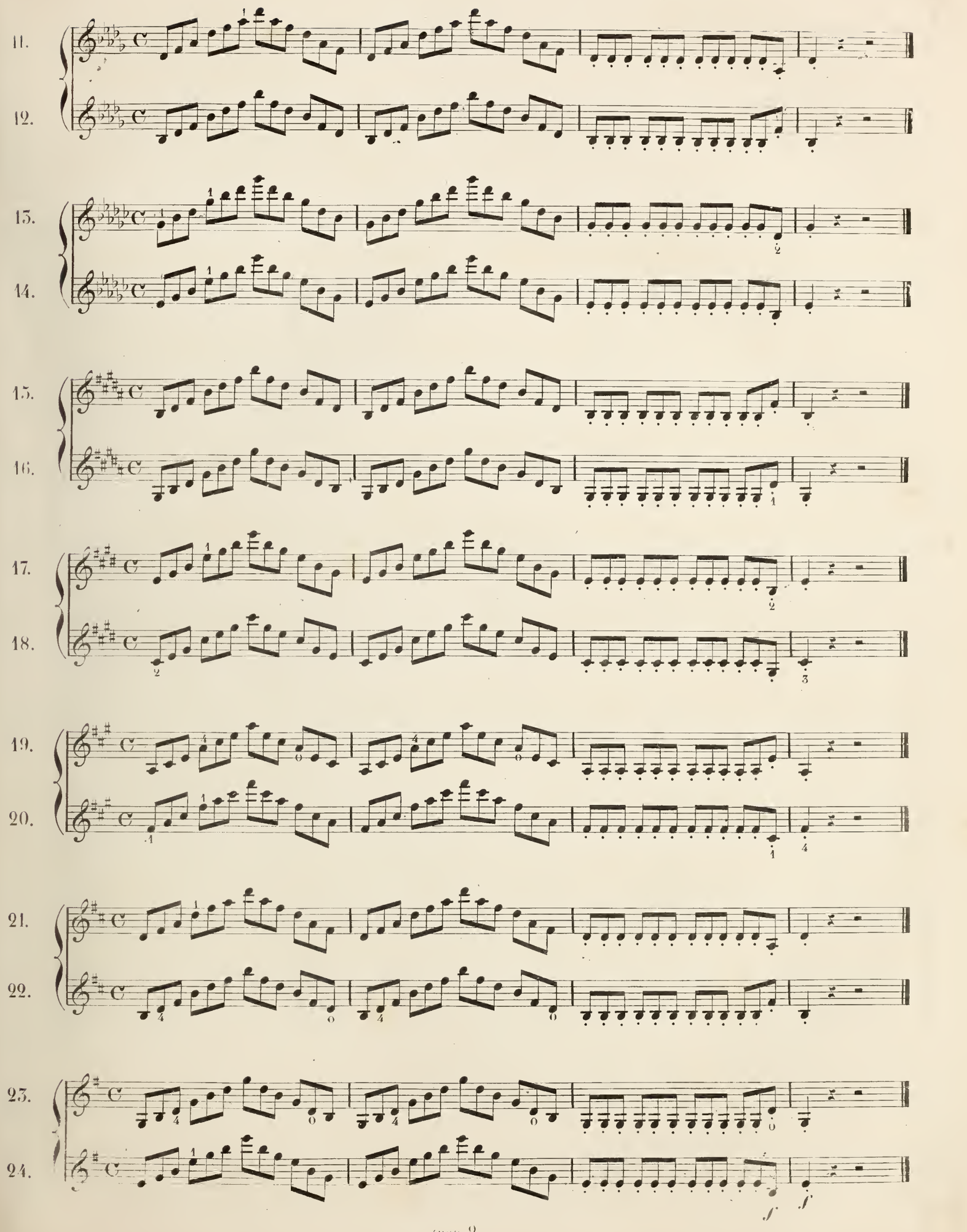
PASSAGE
EN NOTES D'ACCORD PARFAIT
à jouer de mémoire.

POUR LE MARTELÉ ET LE STACCATO.

1° *En* MARTELÉ: *à ce mouvement* ♩ = 104, *durée 4 minutes.*
2° *En* STACCATO: *à ce mouvement* ♩ = 138, *durée 3 minutes.*

Exercer d'abord ce coup d'archet sur une même note et avec un coup d'archet pour chaque note avant de le faire comme à cette première ligne.




11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.

PASSAGE
VON ZEHN NOTEN DES DREIKLANGES AUF UND ABSCHREITEND
aus dem Gedächtniss zu spielen.
FÜR VERSCHIEDENE BOGENSTRICHE.

1. Ein leichter etwas verlängerter Strich in der Mitte des Bogens.
2. Ein etwas kürzerer, springender Strich auf derselben Stelle.
3. Staccato.
4. Mit sieben gebundenen Tönen.

Die zehn Töne auf diese Art geübt, erst aufwärts dann abwärts.

5. Endlich sieben Töne gebunden, wobei man den zweiten Takt überspringt und den ersten mit dem dritten Takt verbindet.

Man nimmt, ehe man diese Übungen im Tempo ♩=152 spielt, ein moderirtes Tempo. Jede der 24 Tonarten zu 2 Takten 1 Minute.

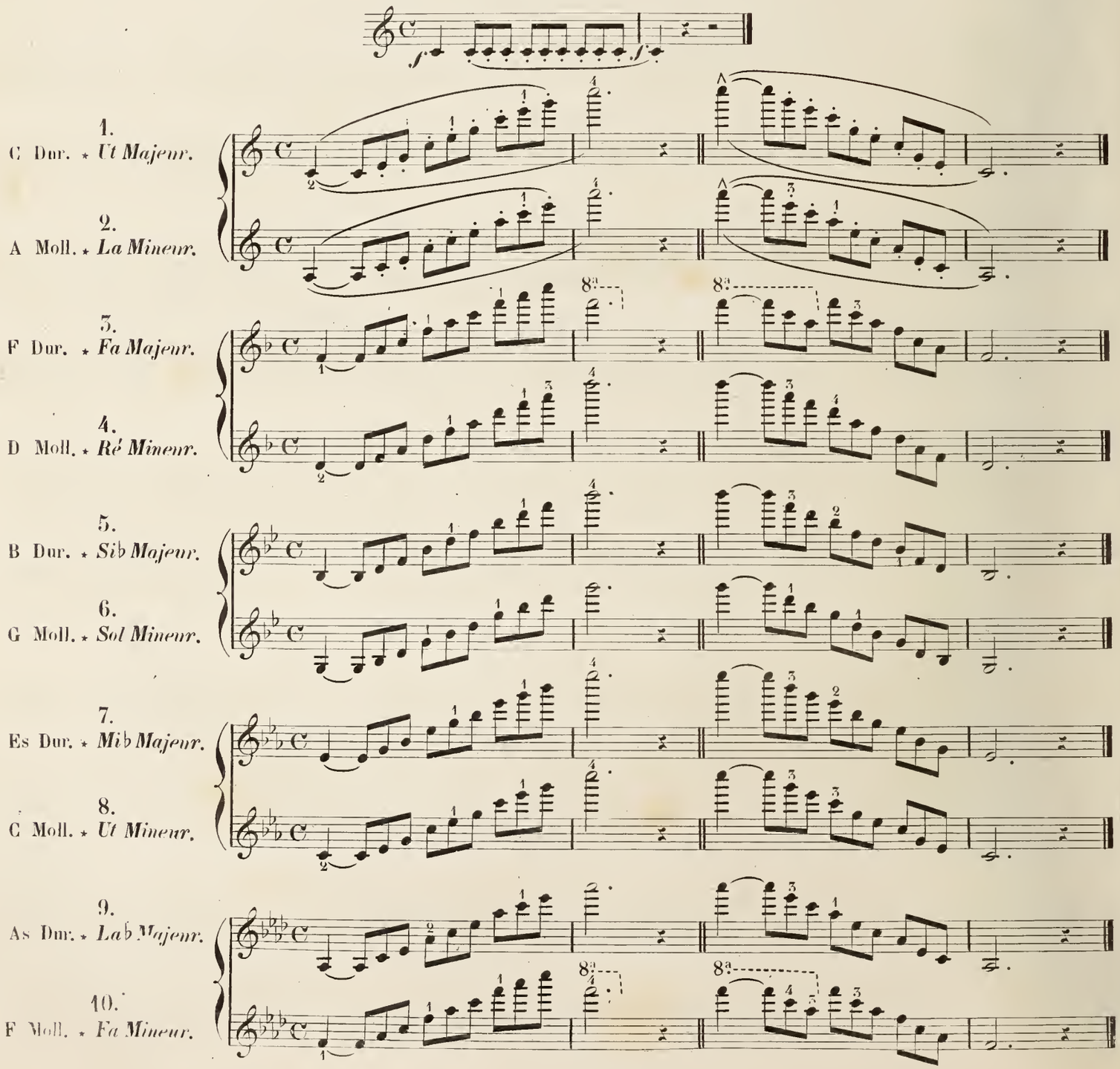
PASSAGE
DE DIX NOTES D'ACCORD PARFAIT EN MONTANT ET EN DESCENDANT
à jouer de mémoire.
POUR DIVERS COUPS D'ARCHET.

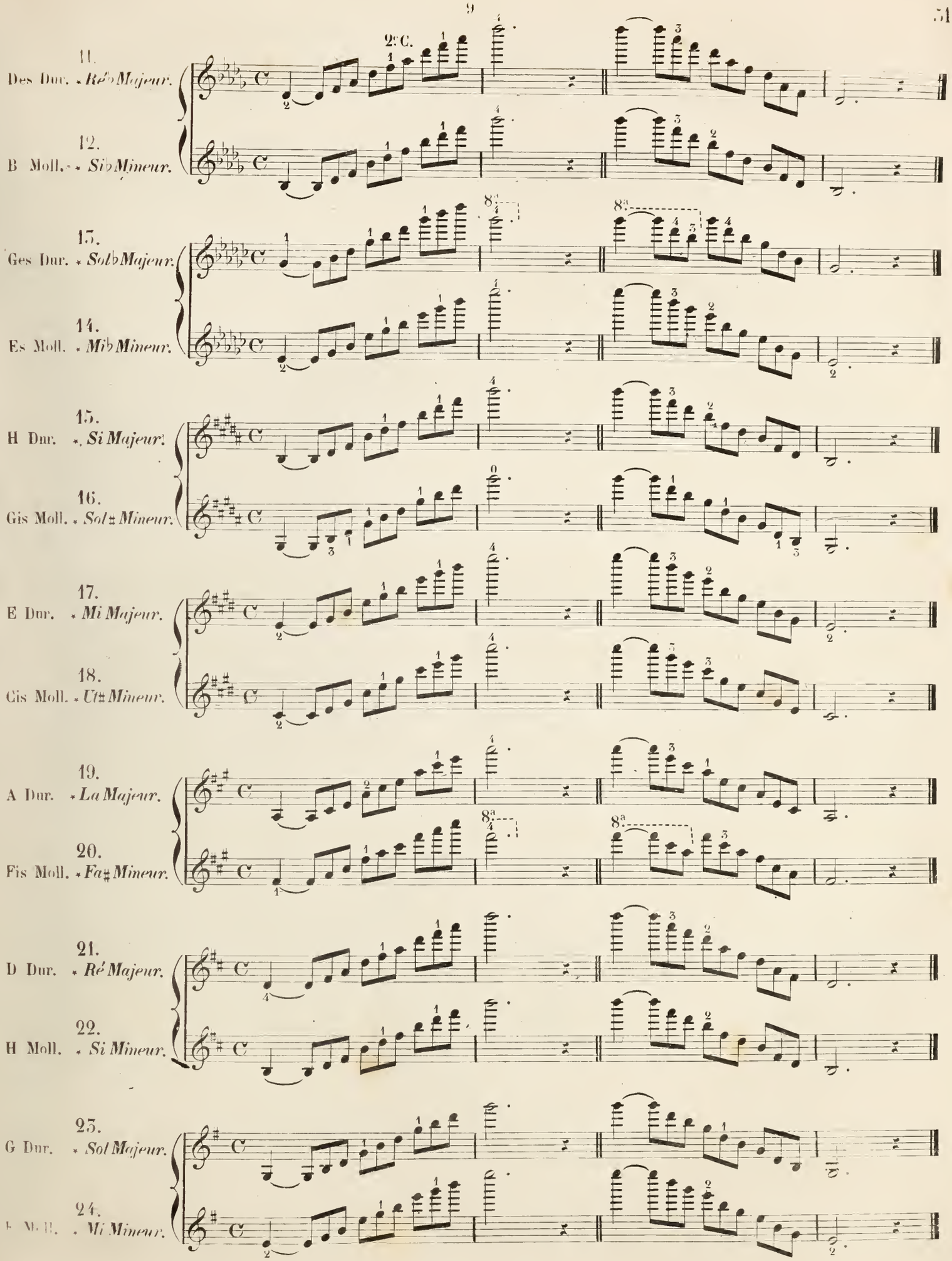
1º *En détaché léger un peu allongé, du milieu de l'archet.*
2º *En détaché sautillé un peu court.*
3º *En détaché articulé appelé* Staccato.
4º *En sept notes coulées.*

Travailler ainsi ces dix notes en montant, depuis en descendant.

5º *Puis enfin en sept notes coulées passant la deuxième mesure et enchaînant la première mesure à la troisième.*

Prendre un mouvement modéré avant de jouer ces études à ce mouvemet: ♩=152, durée de chaque exercice: comprenant les 24 tons à deux mesures chacun: une minute.

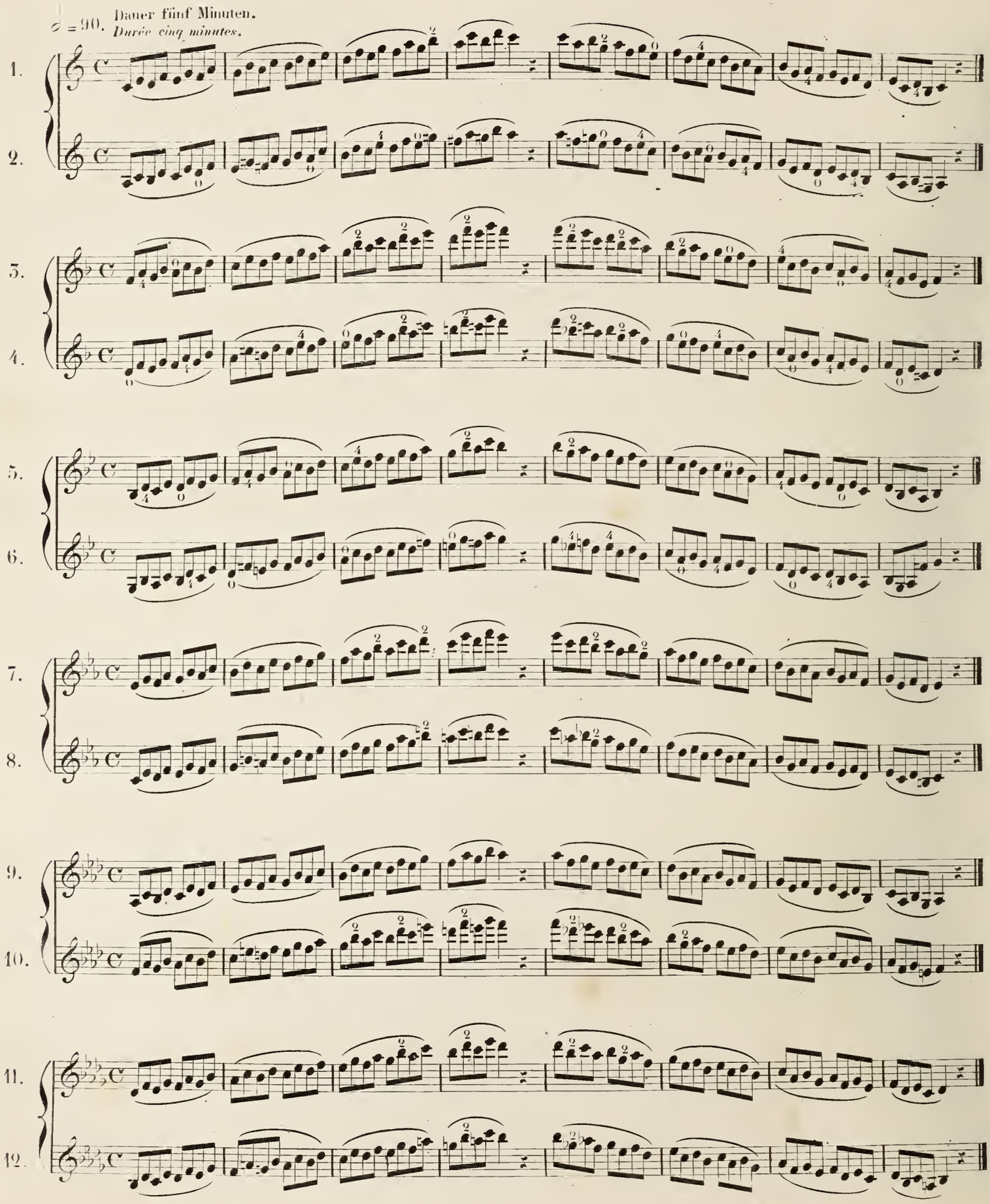


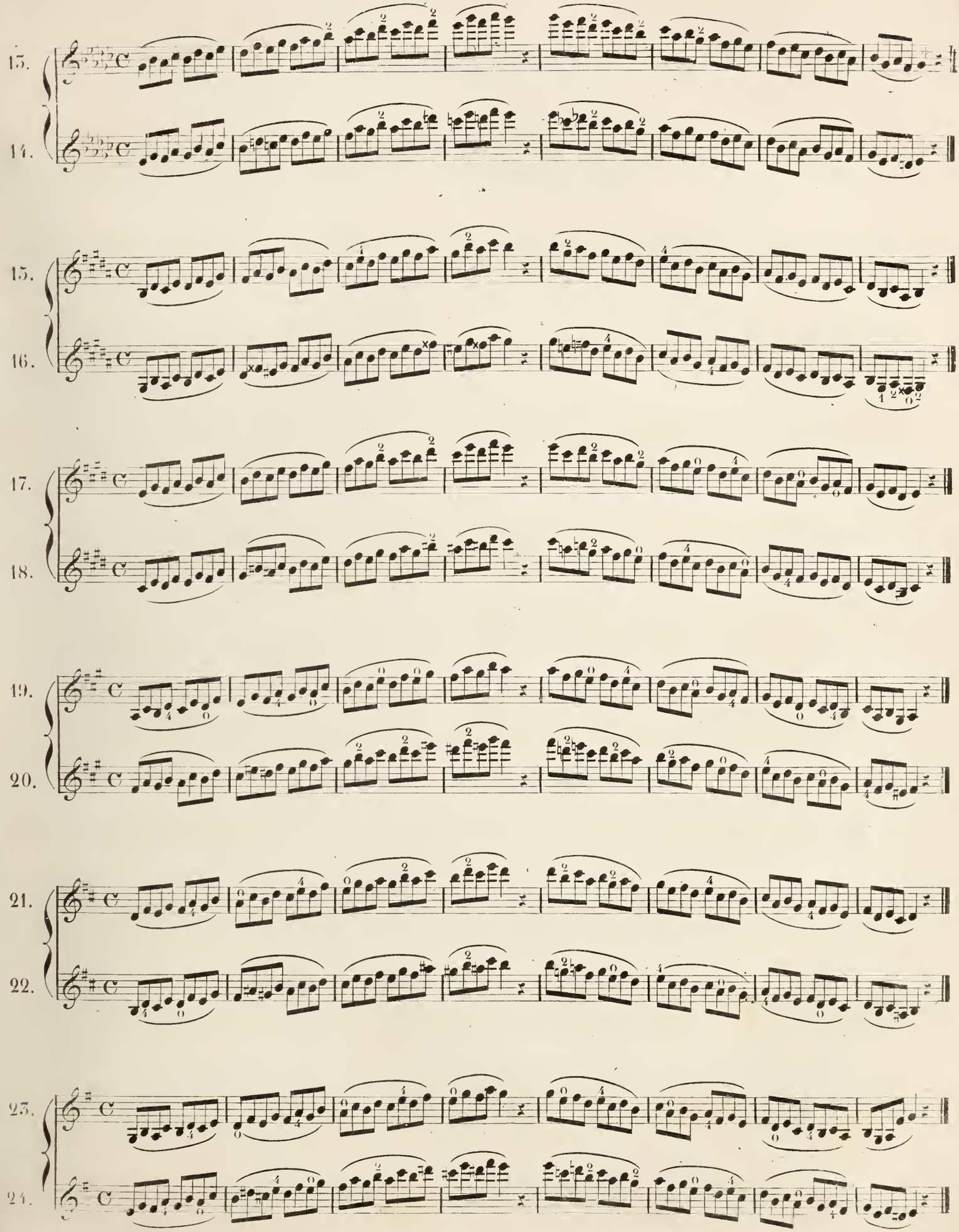

11.
Des Dur. * Ré♭ Majeur.
12.
B Moll. * Si♭ Mineur.
13.
Ges Dur. * Sol♭ Majeur.
14.
Es Moll. * Mi♭ Mineur.
15.
H Dur. * Si Majeur.
16.
Gis Moll. * Sol♯ Mineur.
17.
E Dur. * Mi Majeur.
18.
Cis Moll. * Ut♯ Mineur.
19.
A Dur. * La Majeur.
20.
Fis Moll. * Fa♯ Mineur.
21.
D Dur. * Ré Majeur.
22.
H Moll. * Si Mineur.
23.
G Dur. * Sol Majeur.
24.
E Moll. * Mi Mineur.

TONLEITERN IN TERZEN
DURCH ZWEI OCTAVEN
aus dem Gedächtniss zu spielen.
SCHLEIFUNGEN.

GAMMES PAR TIERCES
À DEUX OCTAVES
à jouer de mémoire.
COULÉES.

♩ = 90. Dauer fünf Minuten.
Durée cinq minutes.

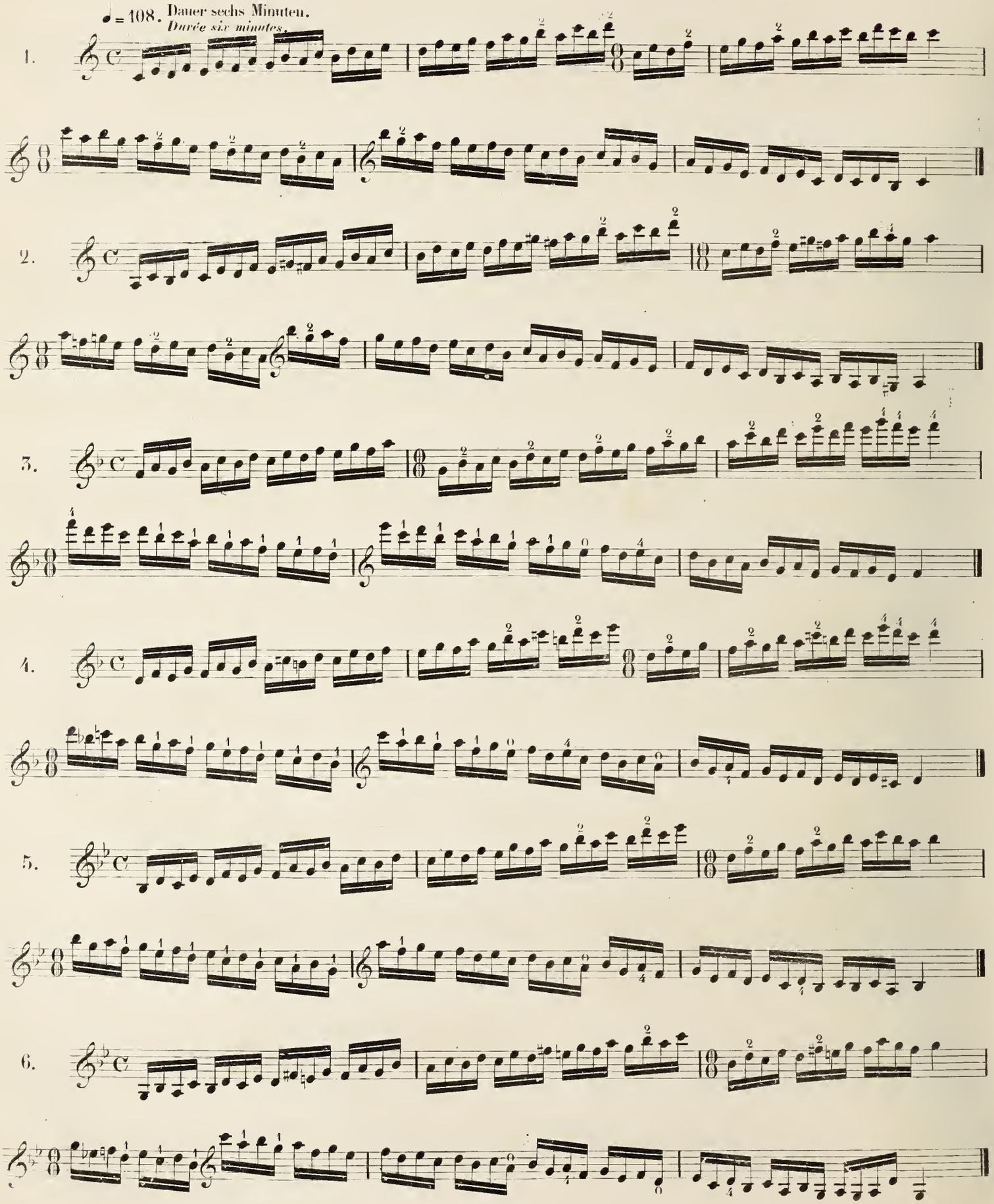



13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.

TONLEITERN IN TERZEN
DURCH DREI OCTAVEN.
aus dem Gedächtniss zu spielen.
ABGESTOSSEN.

GAMMES PAR TIERCES
À TROIS OCTAVES.
à jouer de mémoire.
DÉTACHÉES.

♩ = 108. Dauer sechs Minuten.
Durée six minutes.



7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

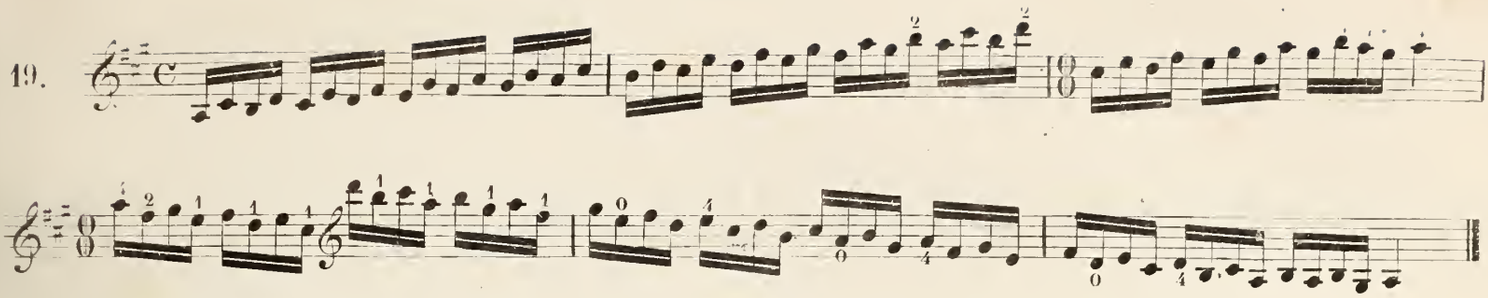
15.

16.

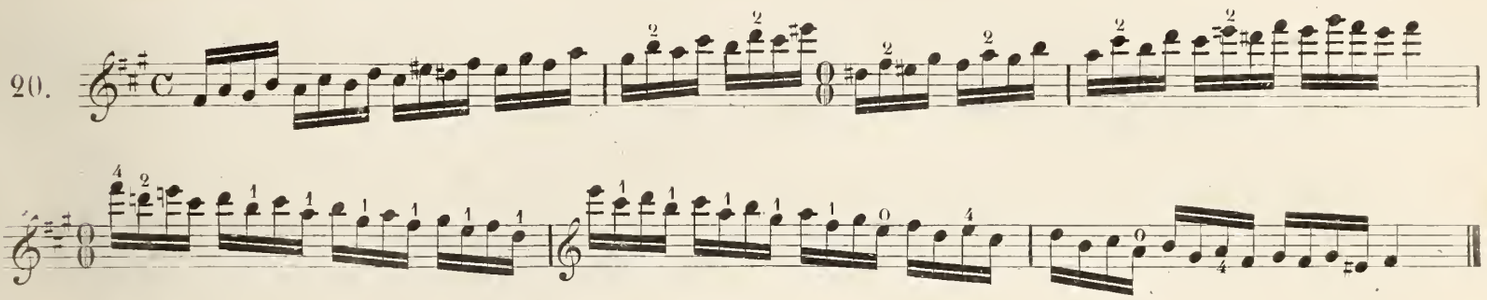
17.

18.

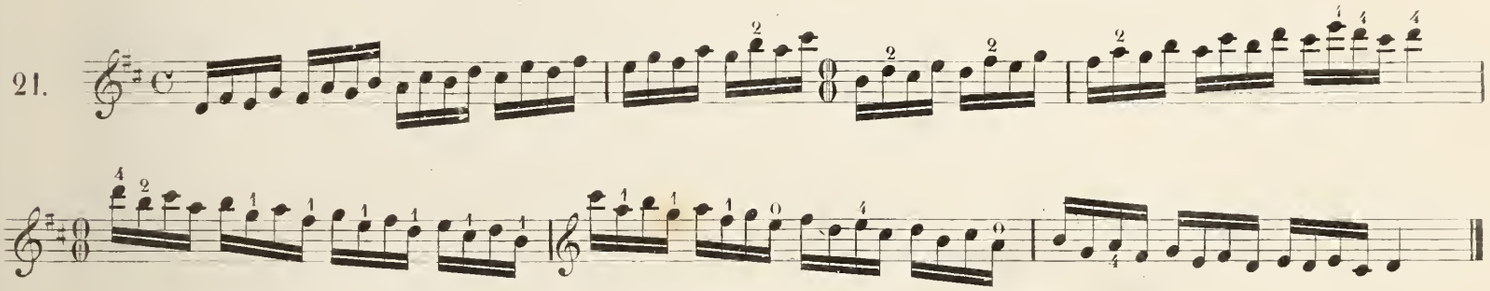
19.



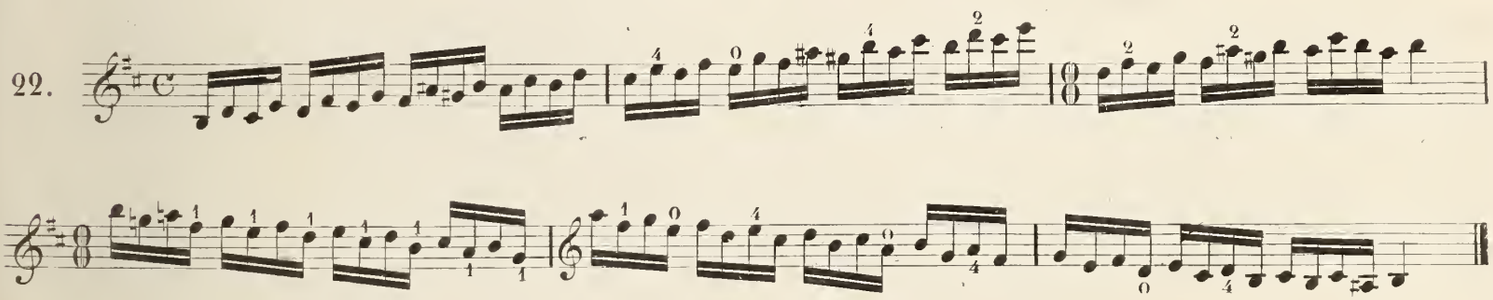
20.



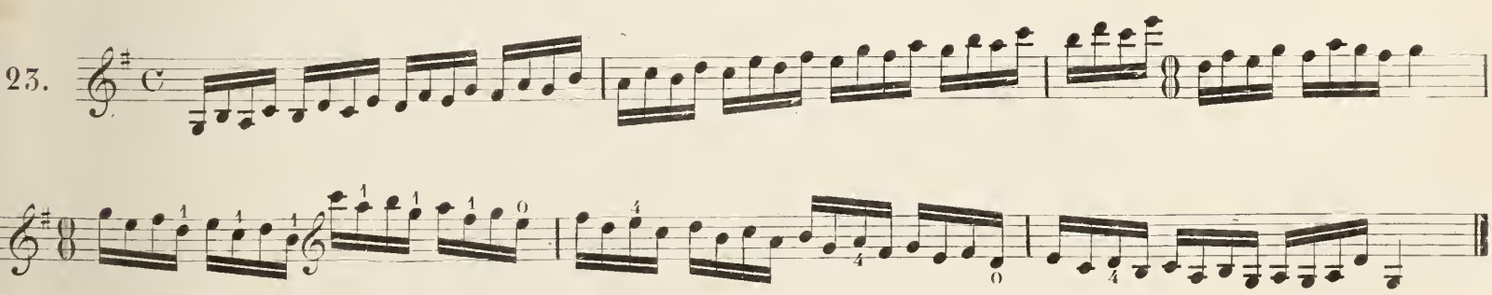
21.



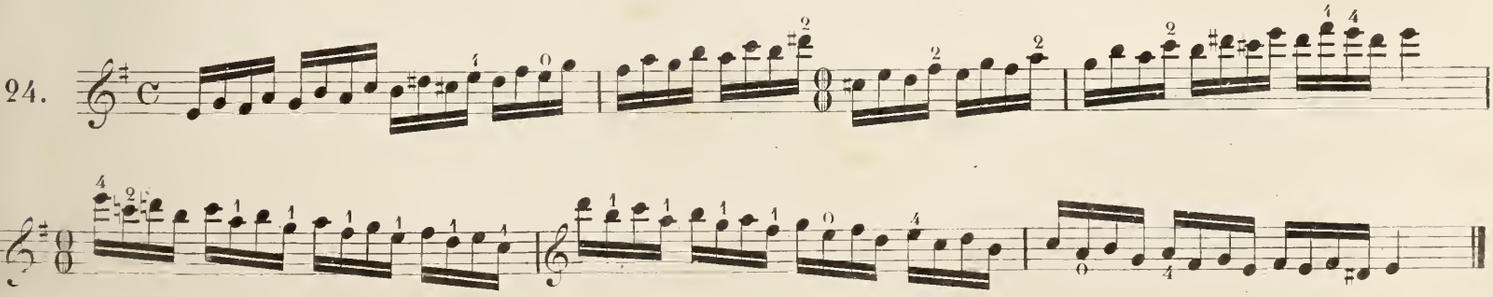
22.



23.



24.



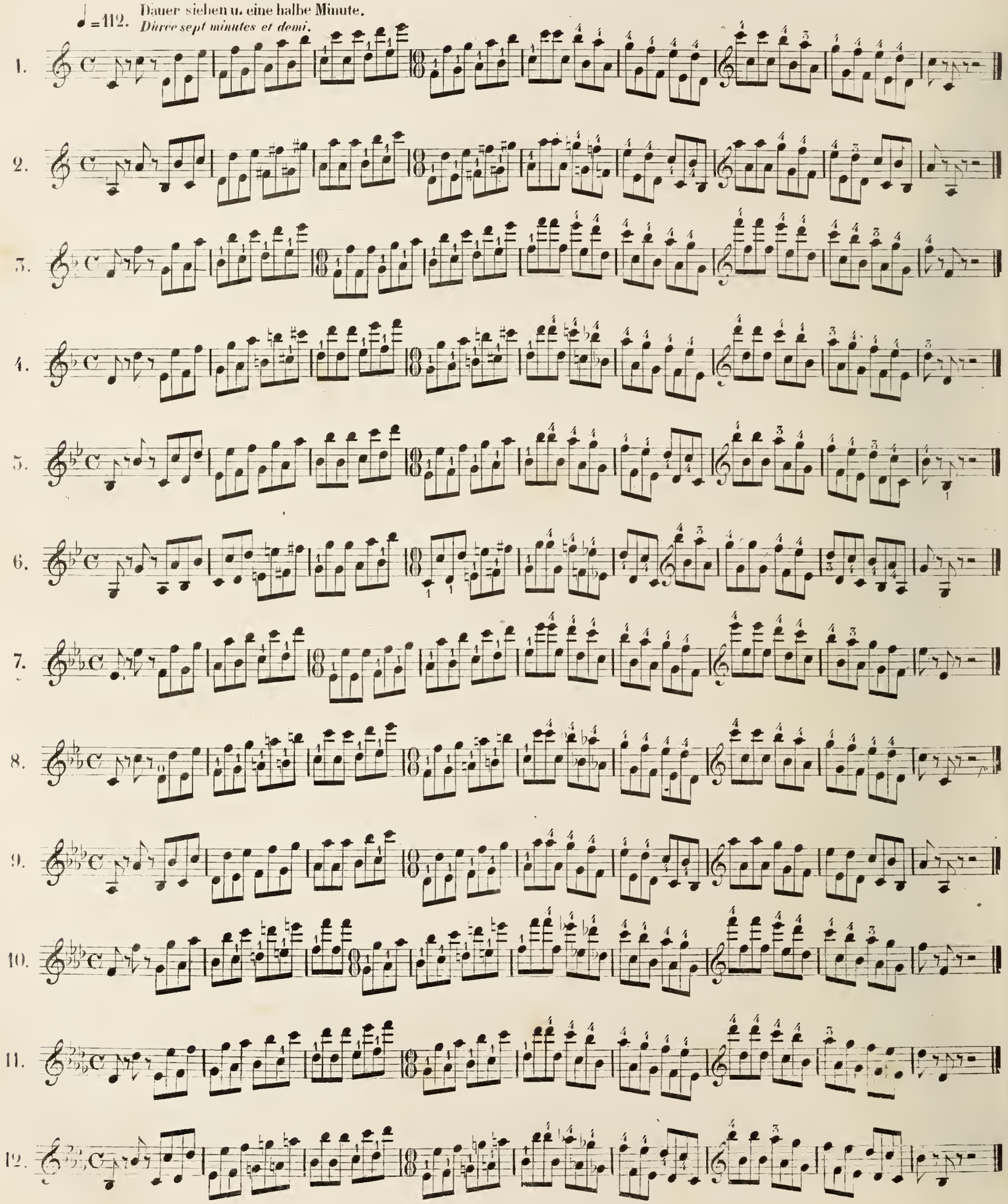
TONLEITERN
IN ABGESTOSSENEN OCTAVEN.

In gemässigtem Tempo so lange zu spielen, bis man im Stande ist, sie sehr schnell und auswendig zu spielen.

GAMMES
PAR OCTAVES DÉTACHÉES.

À exercer dans un mouvement modéré jusqu'à ce que l'on soit en état de les faire très vite et de mémoire.

♩ = 112. Dauer sieben u. eine halbe Minute.
Durée sept minutes et demi.



13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

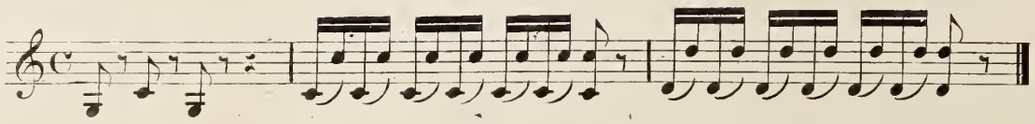
24.

TONLEITERN IN GEBUNDENEN OCTAVEN. PROBE DER INTONATION.

aus dem Gedächtniss zu spielen.

GAMMES PAR OCTAVES COULÉES. EPREUVE POUR L'INTONATION.

à jouer de mémoire.



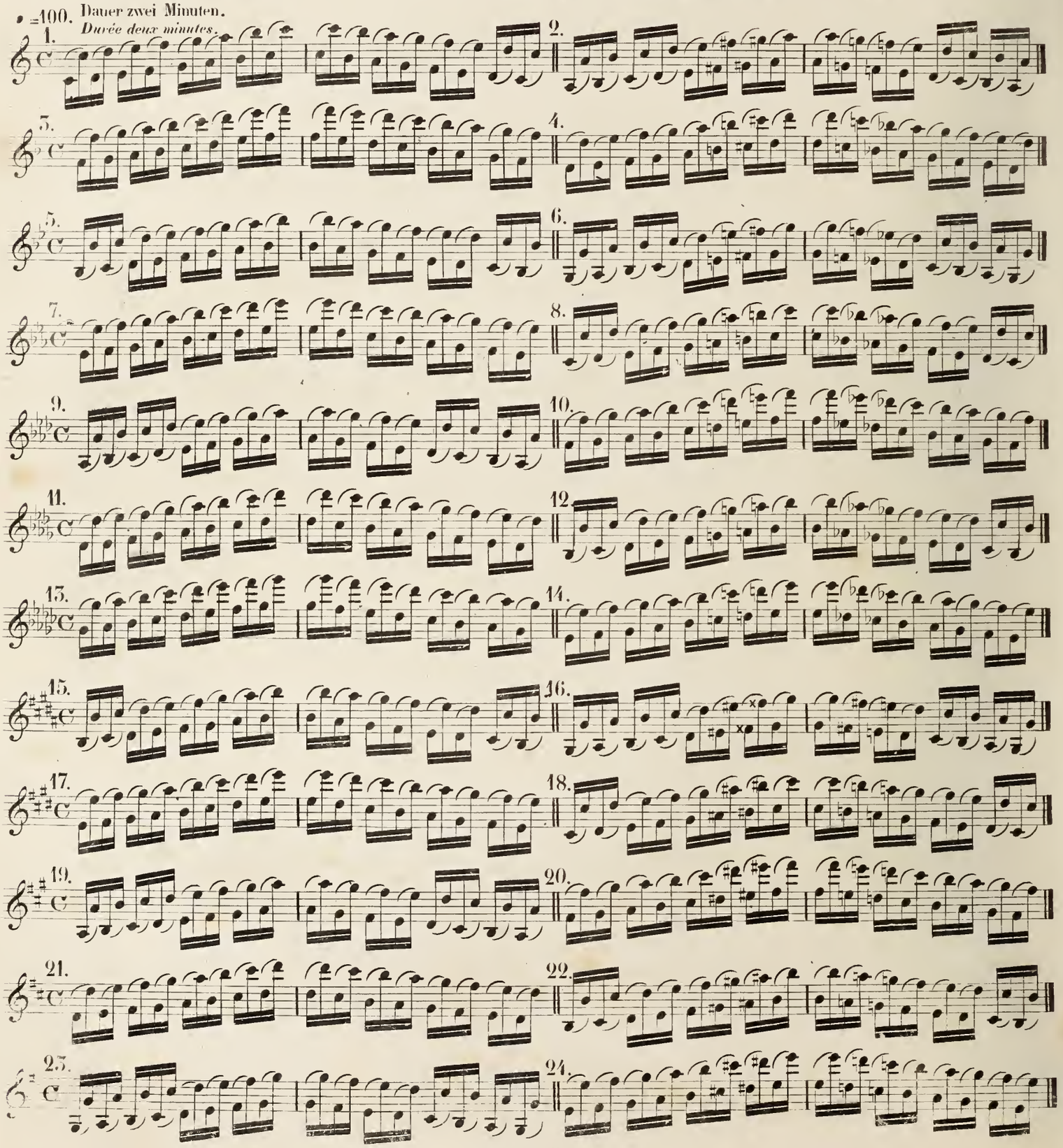
So die ganze Tonleiter fortgefahren.

Suivez de même toute la gamme.

Man muss diese Tonleitern zuerst auf zwei, nachher auf drei und vier Saiten und in allen Tonarten üben.

Il faut exercer ces gammes dans tous les tons, d'abord sur deux cordes; ensuite sur trois et sur quatre.

♩ =100. Dauer zwei Minuten.
Durée deux minutes.



TONLEITERN IN GEBUNDENEN GLEICHZEITIGEN OCTAVENGÄNGEN.

aus dem Gedächtniss zu spielen.

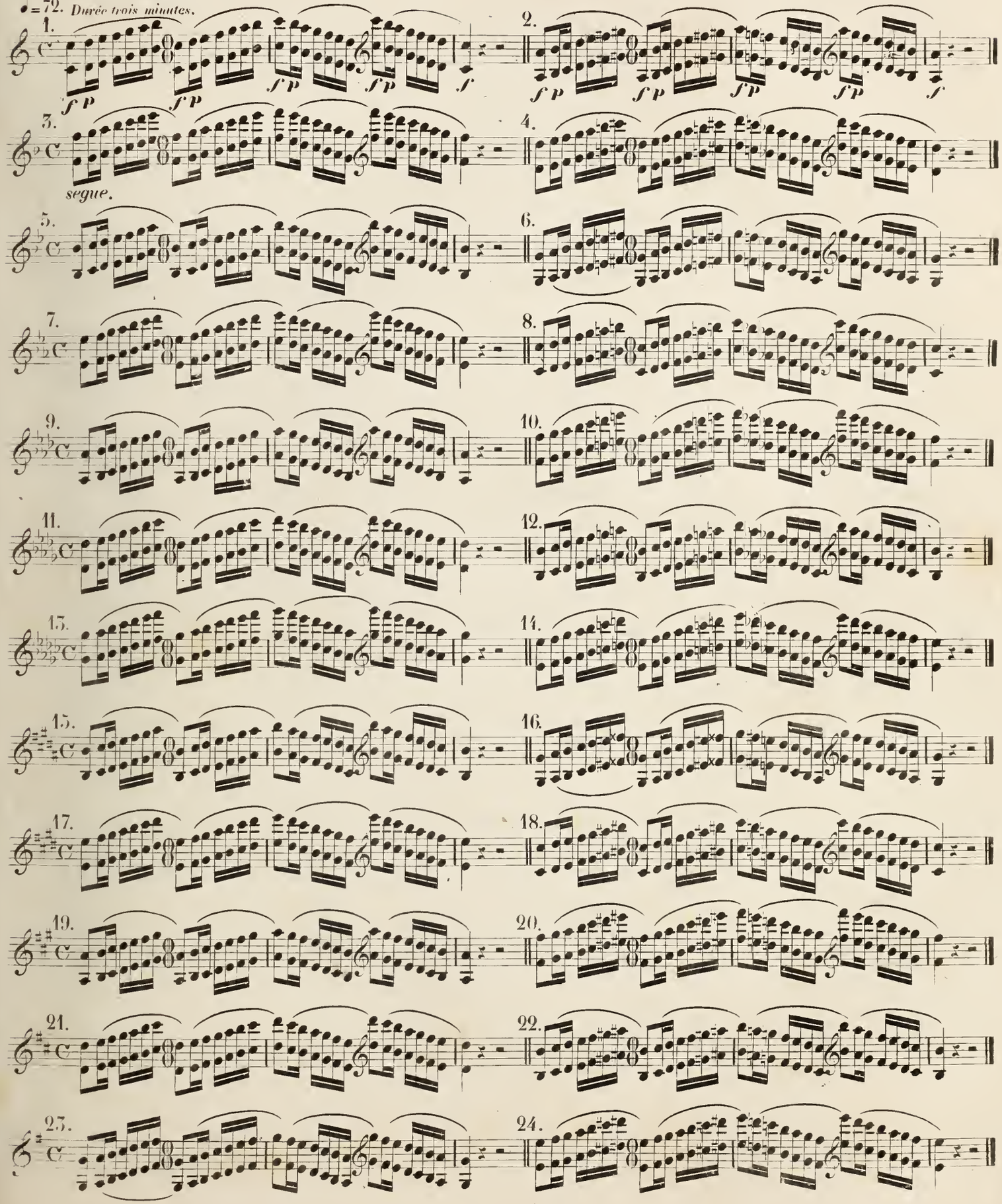
Man gebrauche den natürlichsten Fingersatz.

GAMMES EN OCTAVES COULÉES ET SIMULTANÉES.

à jouer de mémoire.

Employer le doigter qui se présente le plus naturellement.

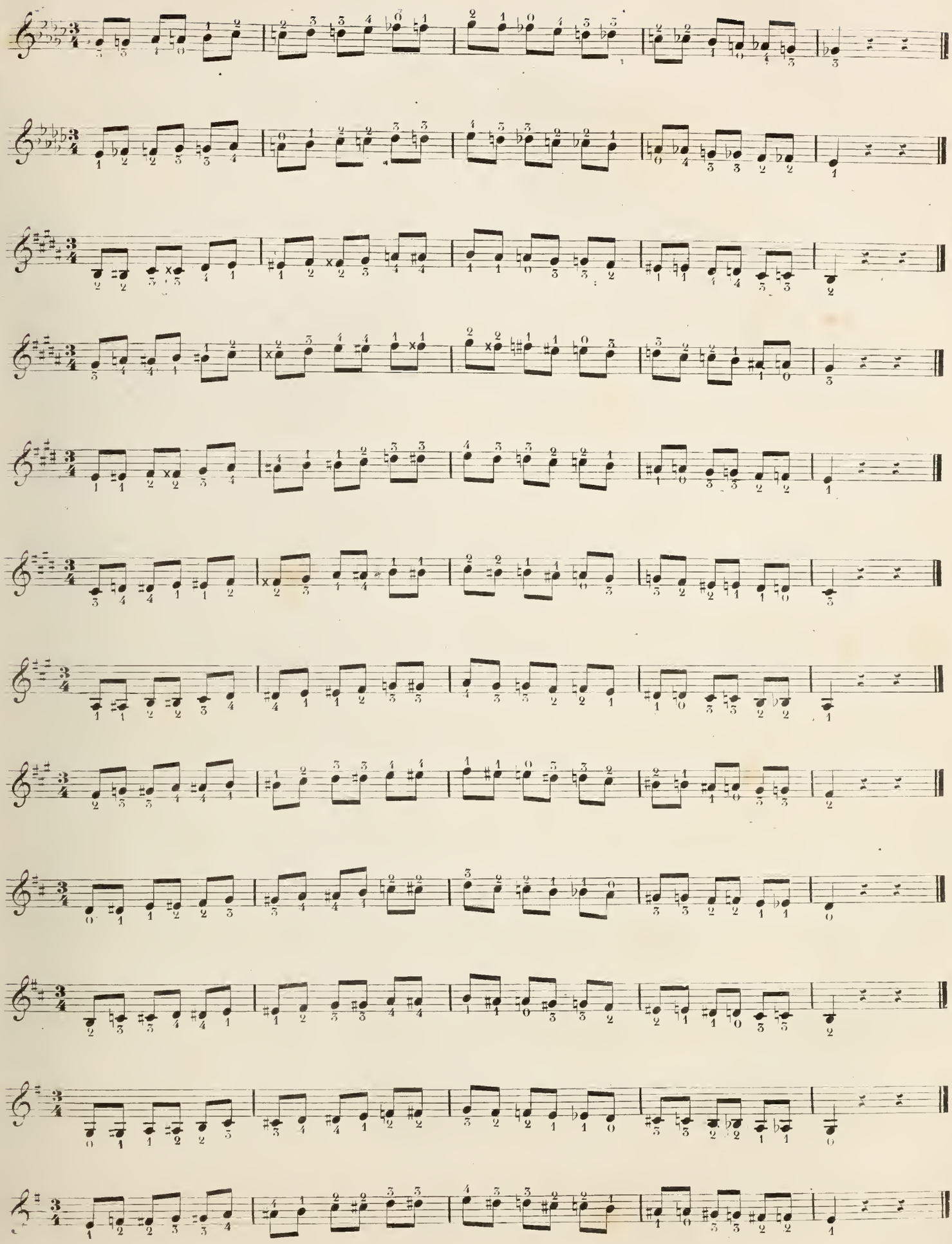
♩=72. Dauer drei Minuten
Durée trois minutes.



HALBE TÖNE.
CHROMATISCHE TONLEITERN VON EINER OCTAVE.
aus dem Gedächtniss zu spielen.

DEMI-TONS.
GAMMES CHROMATIQUES D'UNE OCTAVE
à jouer de mémoire.

Allegro moderato.



BEMERKUNGEN.

Aus dem bei den chromatischen Tonleitern angezeigten Fingersatze geht hervor, dass:

1. von der unteren Octave ausgegangen, der Fingersatz bei allen 24 Tonleitern stets derselbe bleibt; was die grösste Schwierigkeit aufhebt.

2. Dass bei diesen 24 Tonleitern 12 Töne derselben durchaus mit dem nämlichen Fingersatz bezeichnet sind und dass der Unterschied zwischen diesen und den andern 12 Tönen nur auf einer Note beruht; das heisst: in Einigen befolgt man den gewöhnlichen Fingersatz der diatonischen Leiter bis zum G oder Fisis, in den Andern bis zum E oder Fes.

ERKLÄRUNG DER ZEICHEN.

⊡ Der Fingersatz bleibt wie gewöhnlich bis zu diesem Zeichen ⊡

✳ Der Finger bleibt liegen bis zum Zeichen: ⁜

NB. Diese Tonleitern müssen so lange in mässigem Tempo geübt werden, bis man sie mit Leichtigkeit in schnellem Tempo spielen kann.

OBSERVATION.

Il résulte du doigter indiqué ci contre pour les gammes chromatiques:

1° *qu'à partir de la dernière octave, le doigter est le même pour les 24 gammes, ce qui en applanit la difficulté la plus grande.*

2° *Que sur les 24 gammes, 12 tons de ces gammes sont doigtés absolument de la même manière, et que la différence qui existe entr'elles et les 12 autres ne porte que sur une note c'est-à-dire que dans les unes on suit le doigter ordinaire de la gamme diatonique jusqu'au* Sol *naturel ou* Fa x, *et que dans les autres on suit ce doigter jusqu'au* Mi *naturel ou* Fa ♭.

EXPLICATION DES SIGNES.

⊡ *Doigtez comme à l'ordinaire jusqu'à cet autre signe* ⊡

✳ *Laissez le doigt appuyé jusqu'à cet autre signe* ⁜

NOTA. Ces gammes, qu'il faut étudier d'abord dans un mouvement modéré, doivent être exercées jusqu'à ce que l'on puisse les jouer facilement dans la vitesse.

CHROMATISCHE TONLEITERN VON DREI OCTAVEN.

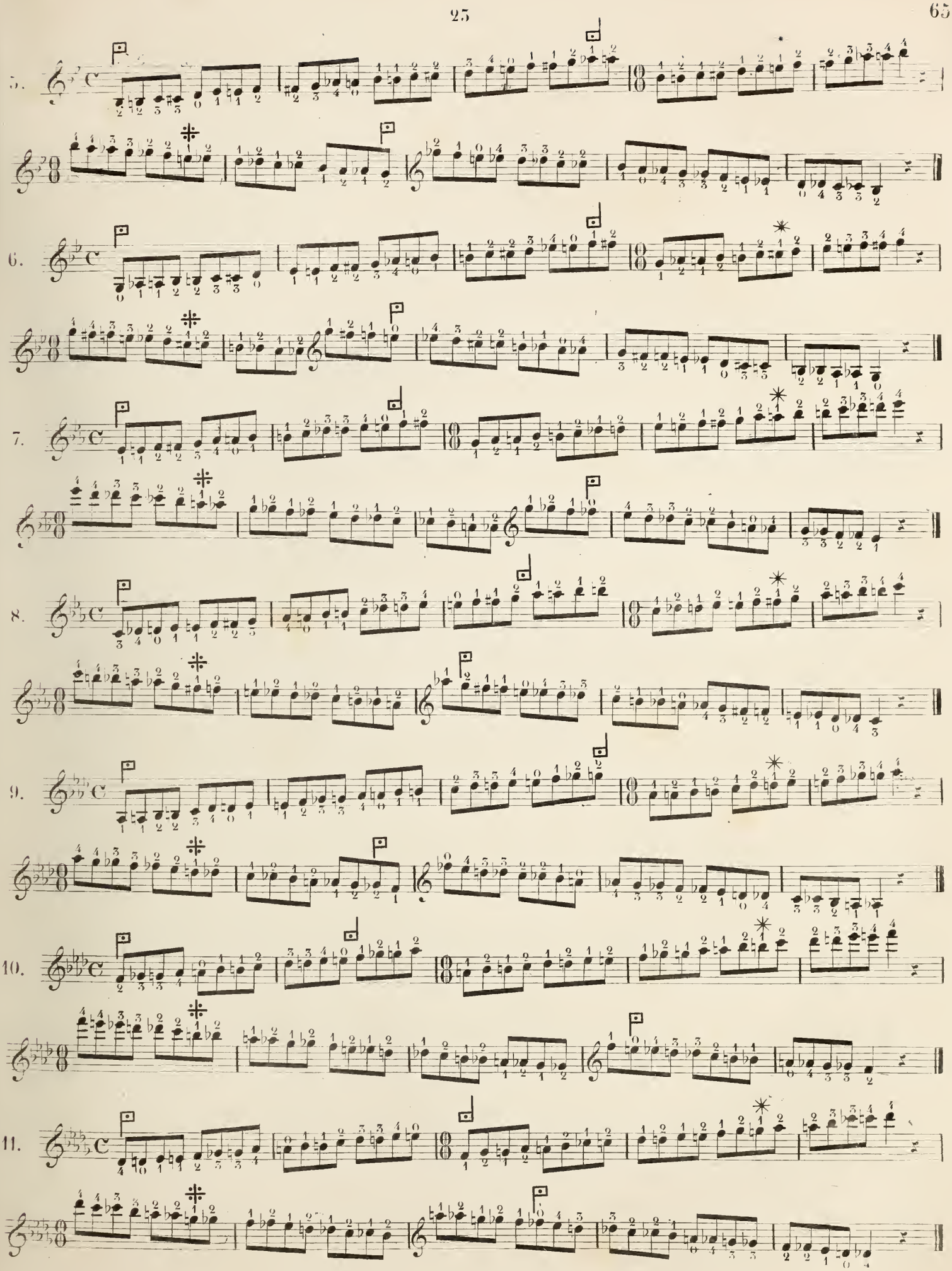
GAMMES CHROMATIQUES DE TROIS OCTAVES.

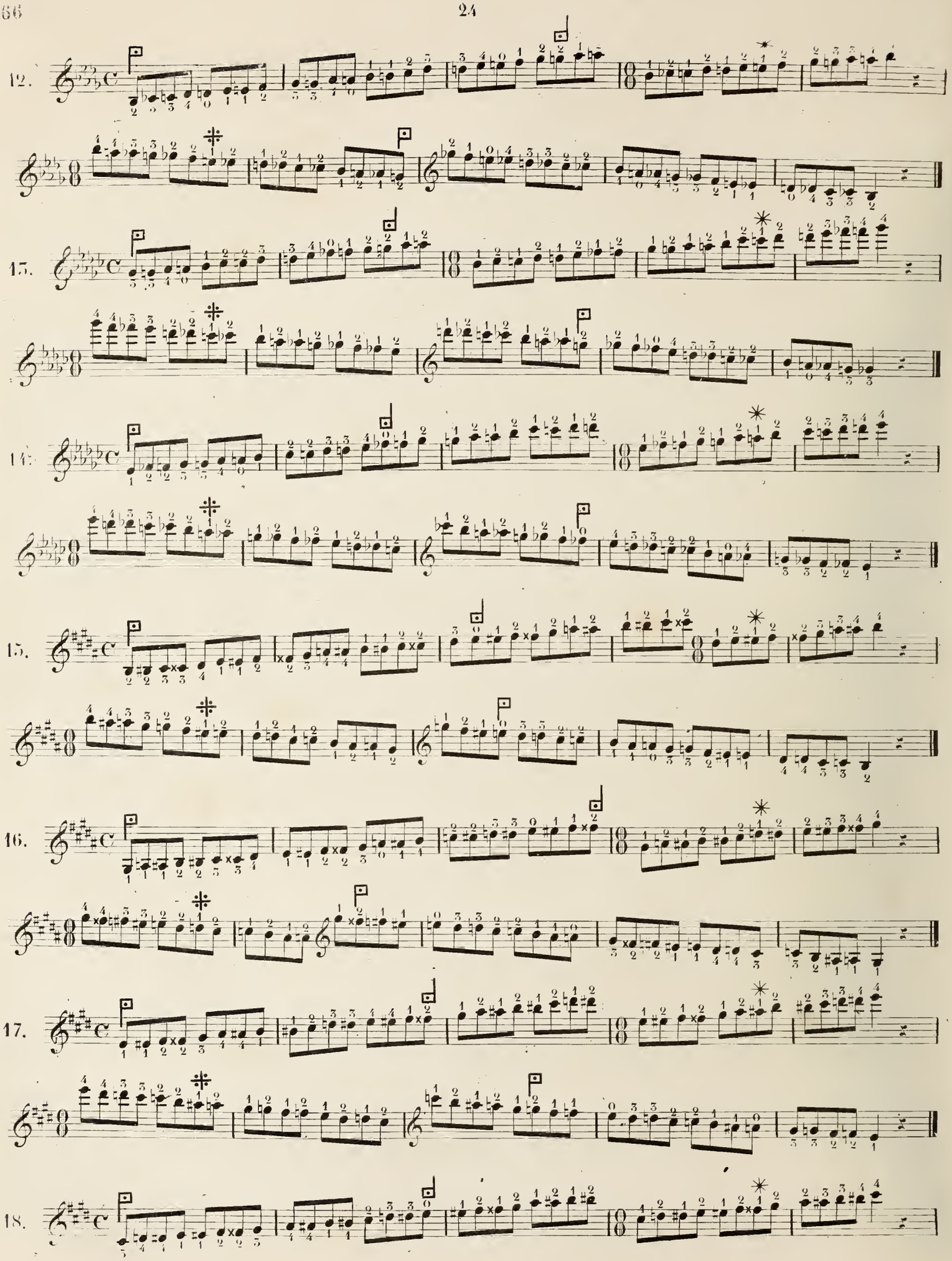
1.

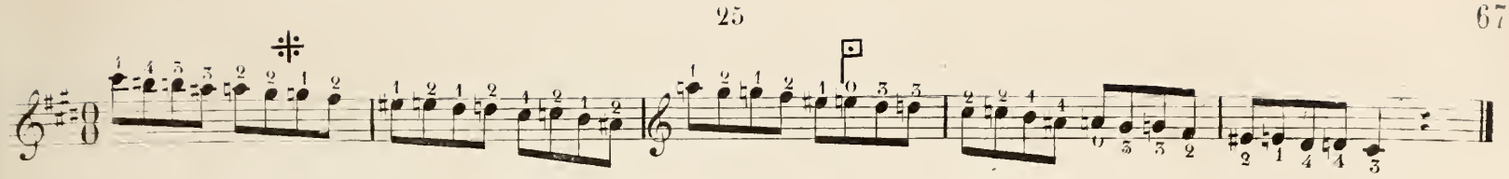
2.

3.

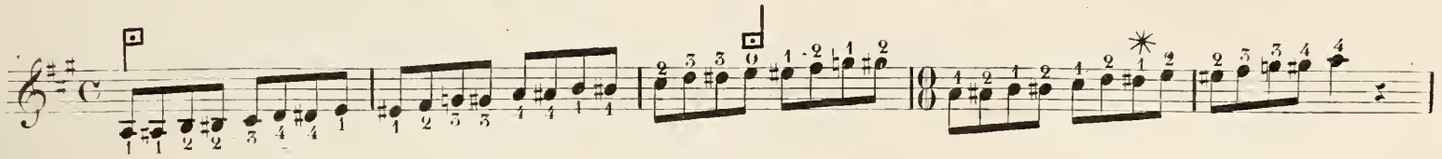
4.

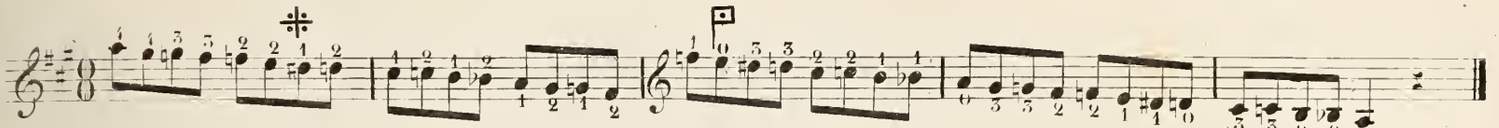

5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.


12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.

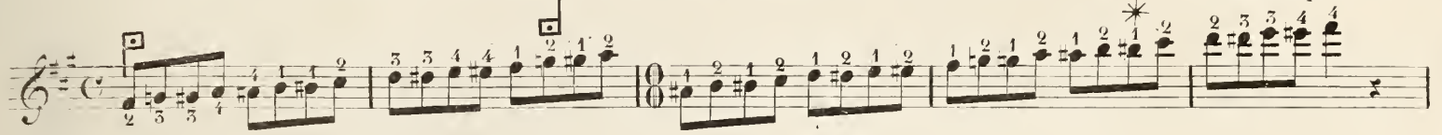


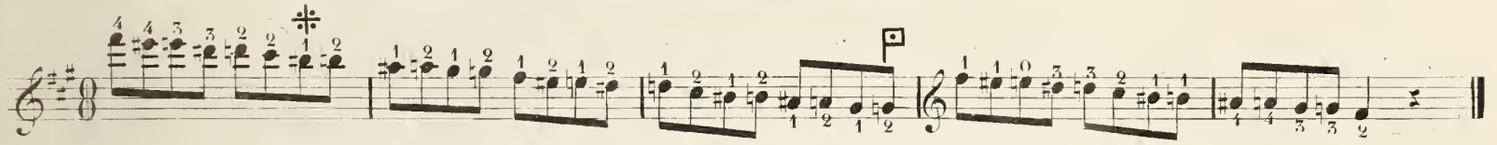
19.



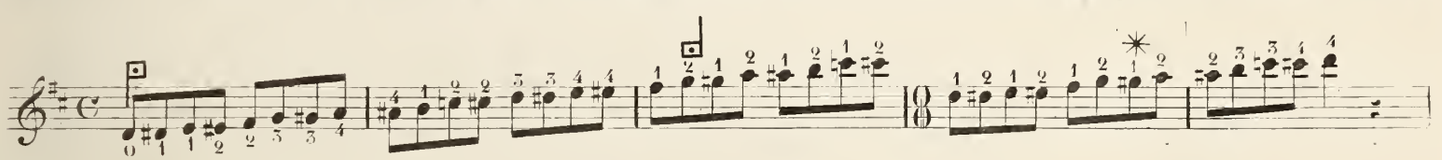


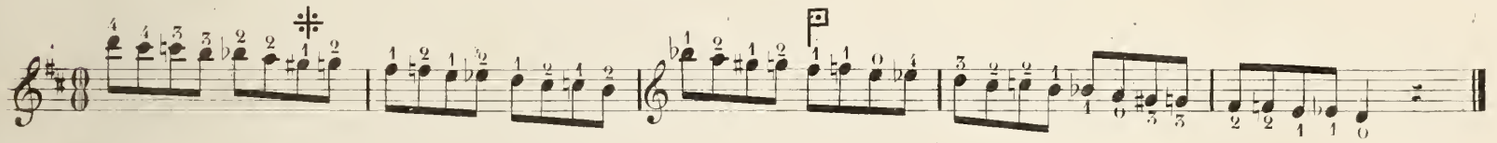
20.



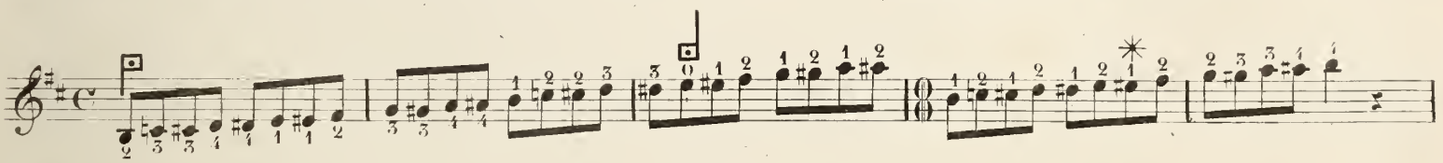


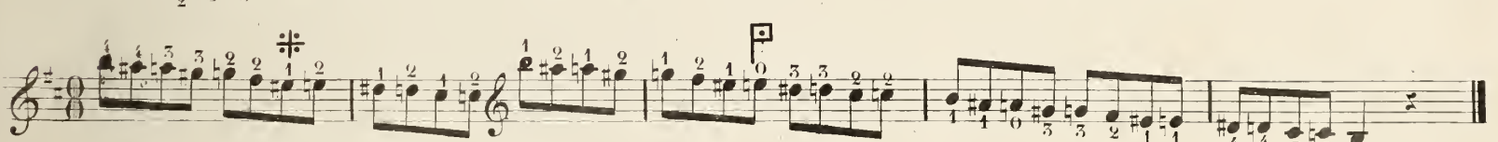
21.



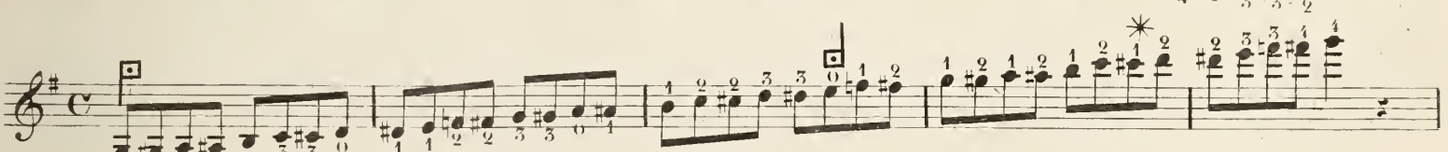


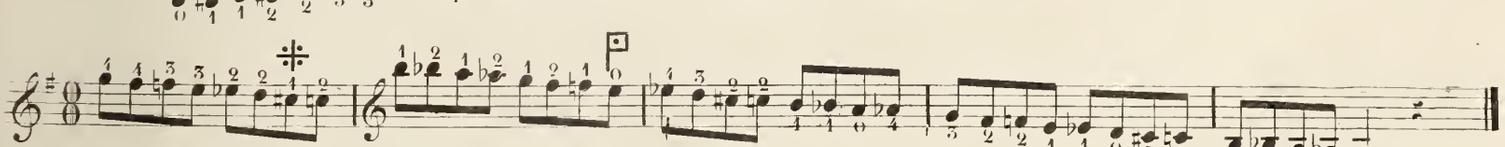
22.



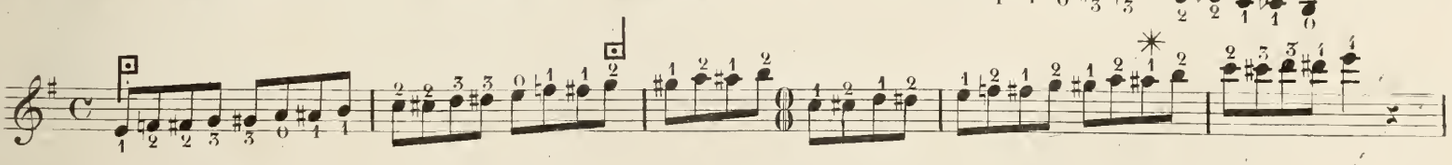


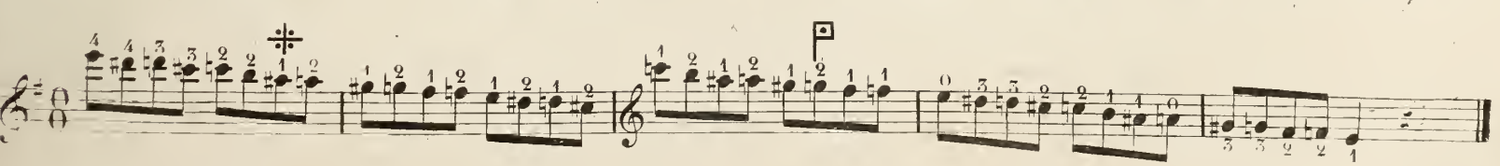
23.





24.





VERZIERUNGEN DES GESANGES.

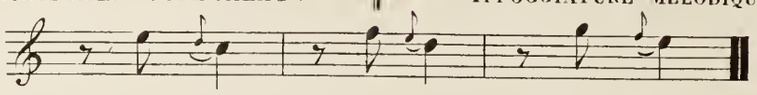
So benennt man:

1.) Die KLEINEN NOTEN oder VORSCHLÄGE. (Appoggiatur.)
2.) Das TRAGEN der TÖNE. (ports de voix.)
3.) Die TRILLER, PRALLTRILLER und DOPPELTRILLER.
4.) Die KLEINEN BINDUNGEN DOPPELLSCHLAG. (Gruppetto.)
5.) Die MORDENTE.

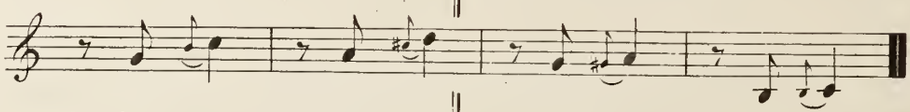
DIE KLEINE NOTE ODER DER VORSCHLAG.

Wann der VORSCHLAG abwärts geht so ist er ein ganzer, oder halber Ton.

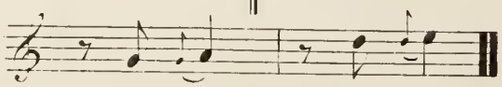
MELODISCHER VORSCHLAG.



Steigt er aufwärts, so bildet er immer einen halben Ton.



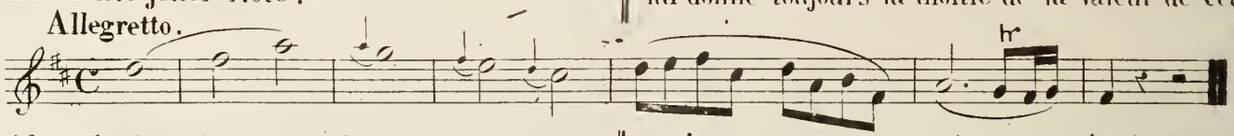
Doch wendet man ihn auch als ganzen Ton an wenn er den vorhergehenden wiederholt.



Der VORSCHLAG gilt gewöhnlich die Hälfte der folgenden Note und diese Geltung theilt sich in die Dauer dieser Note selbst.

Wenn der VORSCHLAG auf eine Note von längerer Dauer auf der nämlichen Stufe folgt so heisst er VORBEREITUNG und gilt immer die Hälfte jener Note.

Allegretto.



Der Vorschlag darf weder zu stark noch zu schwach seyn, damit man seinen sanften affektvollen Ausdruck weder überschreitet, noch schwächt.

Dadurch dass man den Vorschlag stark betont, darf man den folgenden Ton nur schwach hören lassen.

Eben so bey zwei gebundenen Noten am Ende eines Satzes; alsdann giebt man der ersten Nachdruck und lässt die andre schwach nachklingen.

AGRÉMENS DU CHANT

On appelle agrémens du chant:

1°. Les PETITES NOTES ou APPOGGIATURES.
2°. Les PORTS DE VOIX.
3°. Les TRILLES BRISÉS, et DOUBLES TRILLES.
4°. Les PETITS GROUPES.
5°. Les MORDANTS.

PETITE NOTE OU APPOGGIATURE,

C'est-à-dire note qu'il faut appuyer.

Quand on pose la PETITE NOTE en dessus elle est d'un ton, ou d'un demi-ton:

APPOGGIATURE MÉLODIQUE.

Posée en dessous, elle doit toujours former un intervalle d'un demi-ton:

Cependant on la fait aussi d'un ton lorsque ce ton se répète:

La PETITE NOTE vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle APPOGGIATURE PRÉPARÉE quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle; on lui donne toujours la moitié de la valeur de cette note:

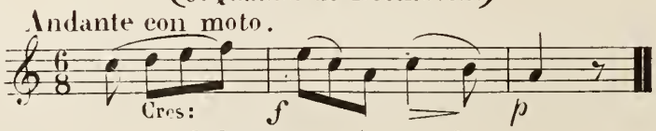
L'Appoggiature devant être appuyée, ainsi que l'indique son nom, il ne faut l'appuyer ni trop ni trop peu pour ne point exagérer ou affaiblir son caractère doux et affectueux.

Par une conséquence de l'accent donné à l'Appoggiature on doit faire entendre faiblement la note qui la suit.

Ainsi quand il se trouve deux notes liées à la fin d'une phrase, il faut appuyer la première et laisser mourir la seconde comme un E muet.

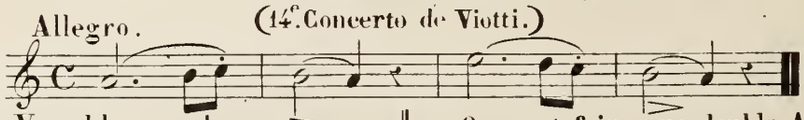
(9e. Quatuor de Beethoven.)

Andante con moto.



(14e. Concerto de Viotti.)

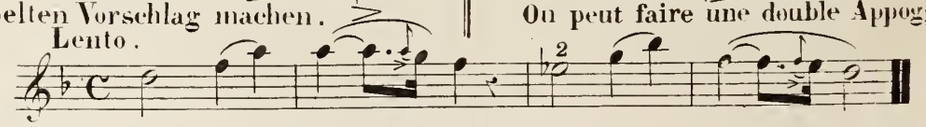
Allegro.



Man kann einen doppelten Vorschlag machen.

On peut faire une double Appoggiature.

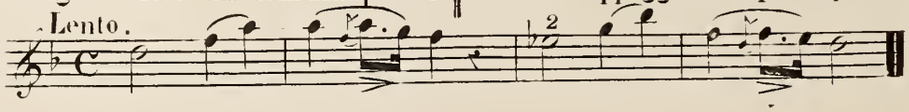
Lento.



Man macht auch Vorschläge von einer Unterterze, sie werden alsdann leicht, lebhaft ausgeführt und man legt den Nachdruck auf die darauf folgende Note als dem Hauptvorschlag.

On fait aussi l'Appoggiature à une tierce inférieure: elle est alors vive et légère et l'on appuie la note qui la suit comme Appoggiature principale.

Lento.

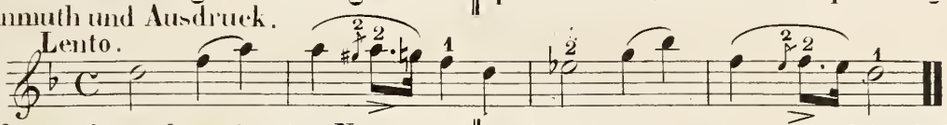


Bei allen Fällen wo zwei Vorschläge aufeinander folgen, behauptet der längste den Vorzug.

Man macht endlich aus einem unterhalb gelegenen halben Ton einen Vorschlag zu dem Hauptvorschlag; da man sich dabei eines und desselben Fingers bedient giebt man ihm dadurch mehr Anmuth und Ausdruck.

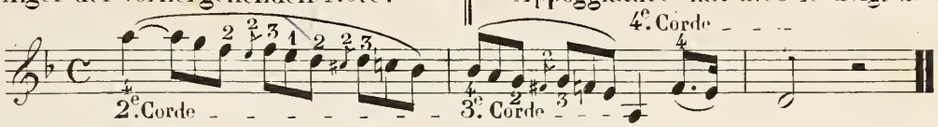
Dans tous les cas où il y a deux Appoggiatures de suite, c'est la plus longue qui prévaut

On fait enfin l'Appoggiature à un demi-ton au dessous de l'Appoggiature principale, en employant le même doigt pour la faire, on lui donne plus de grâce et d'expression.



Vorschlag mit dem Finger der vorhergehenden Note.

Appoggiature fait avec le doigt de la note précédente.

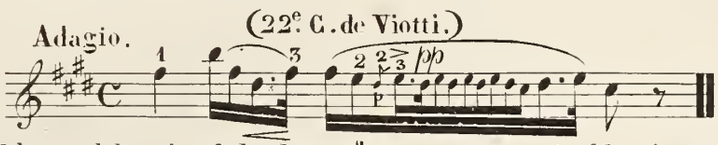


Diese letzeren Verzierungen sind selten angezeigt.

Eine andre Art den halben Ton Vorschlag von unten zu machen.

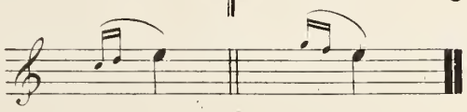
Ces derniers agrémens sont rarement indiqués.

Autre manière de faire l'appoggiature d'un demi ton au dessous.



Hier folgt ein doppelter Vorschlag, welcher durch leichte u. gleiche Artikulation der kleinen Noten, und indem man auf der grossen Note verweilt, gemacht wird.

Voici une double Appoggiature qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes et en restant sur la grande.



Alle Vorschläge welche wir hier besprochen haben kann man MELODISCHE nennen, weil sie dem Gesange Anmuth und Rundung geben.

Es gibt noch eine andre Art Vorschläge welche man RYTHMISCHE nennt, weil sie dazu dienen den Rythmus das heisst das Taktmaas, den Schlussfall, mehr hervorzuheben. Man findet bei den besten Componisten zahlreiche Beispiele davon.

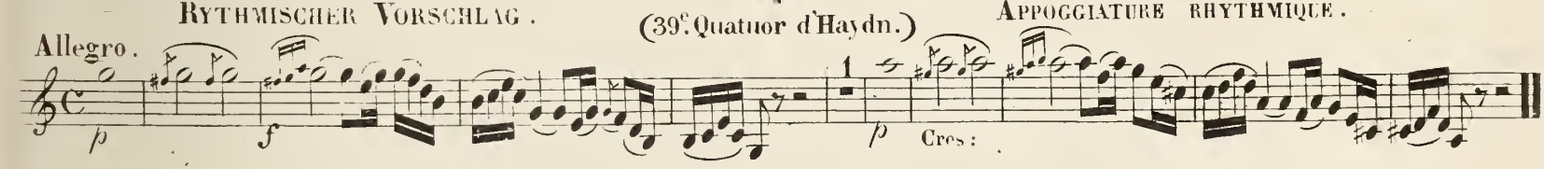
Man muss sie lebhaft und beinahe zugleich mit der Hauptnote machen. In belebtem Tempo macht man sie natürlicher Weise lebhafter als im langsamen. Bei diesen bewahrt der Vorschlag immer eine gewisse Schnelligkeit, die ihn von den kleinen Noten des MELODISCHEN VORSCHLAGS unterscheidet.

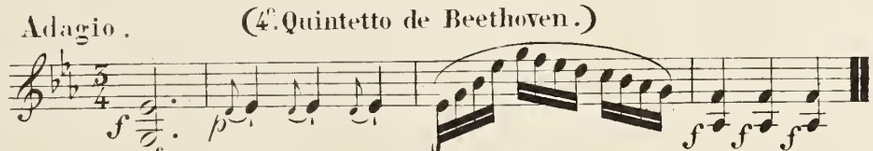
Toutes les Appoggiatures dont nous venons de parler peuvent être appelées MÉLODIQUES puisqu'elles servent à donner de la grâce et de la tournure au chant.

Il est une autre sorte d'Appoggiature que l'on doit appeler RHYTHMIQUE parce qu'elle a pour but de marquer, d'appuyer, de mieux faire sentir le rhythme, c'est-à-dire la mesure, la cadence d'un morceau. On en trouve de nombreux exemples dans les meilleurs Auteurs.

On doit la faire vivement et presque sur la grosse note. Dans les mouvemens animés, on la fera naturellement plus vive que dans les mouvemens lents: cependant elle conservera toujours dans ceux-ci une certaine vitesse qui la fera distinguer de la petite note MÉLODIQUE.

RYTHMISCHER VORSCHLAG. (39e Quatuor d'Haydn.) APPOGGIATURE RHYTHMIQUE.





DAS TRAGEN DER TÖNE.

Es giebt zwei Arten die Töne zu tragen.

Die erste besteht darin dass mehrere Töne von gleichem Werthe, welche sich auf nebeneinanderliegenden oder von einander entfernten Stufen befinden, verbindet, wie in folgendem Exempel.—

Diese Töne müssen gleich und deutlich unterschieden werden, ohne dass die Finger, oder der Bogen sie durch bemerkbare Bewegungen trennen. Man muss volltönend, das heisst aber nicht, mit verlängertem Bogenstrich vortragen; sondern so, dass man jeder Note ohne das Zeitmaas deswegen zu verändern, ihren vollen Werth giebt.

PORTS DE VOIX.

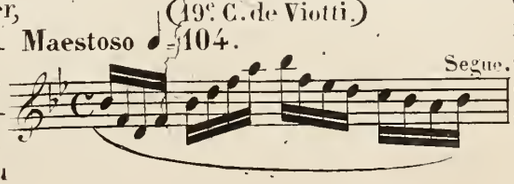
Il y a deux manières de porter la voix ou les sons.

La première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur qui procèdent par degrés conjoints ou disjoints, comme dans cet exemple.

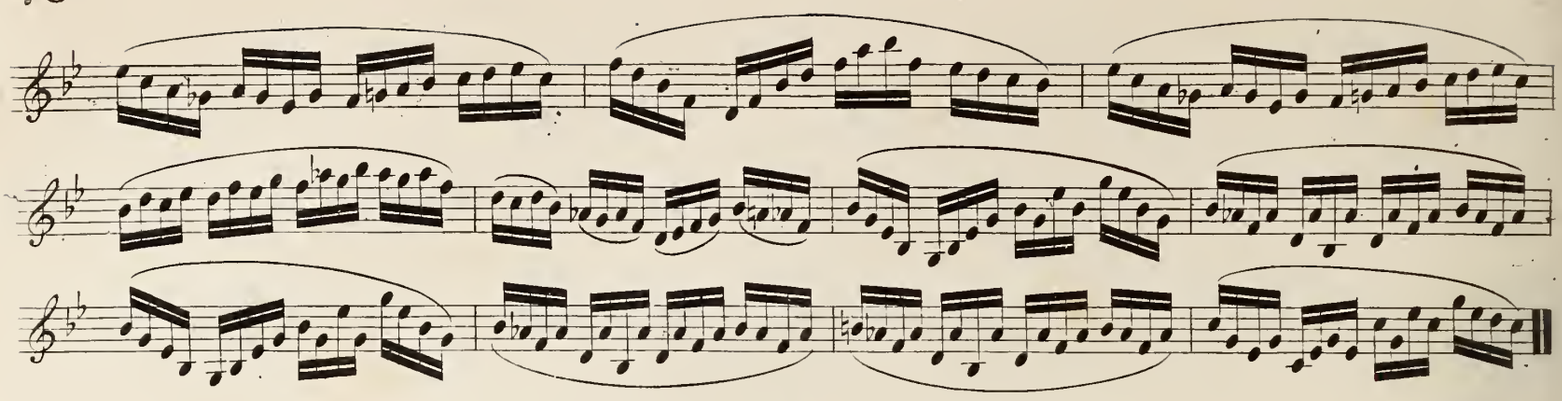
ERSTE ART DIE TÖNE ZU TRAGEN.

PREMIÈRE MANIÈRE DE PORTER LE SON.

(19e C. de Viotti.)



Ces notes doivent être articulées également et distinctement, sans que les doigts ou l'Archet les séparent par des mouvemens marqués. Il faut enfin les faire LARGEMENT, ce qui ne veut pas dire avec étendue d'Archet, mais en soutenant chaque note posément tout le temps de sa valeur, sans pour cela rallentir la mesure.

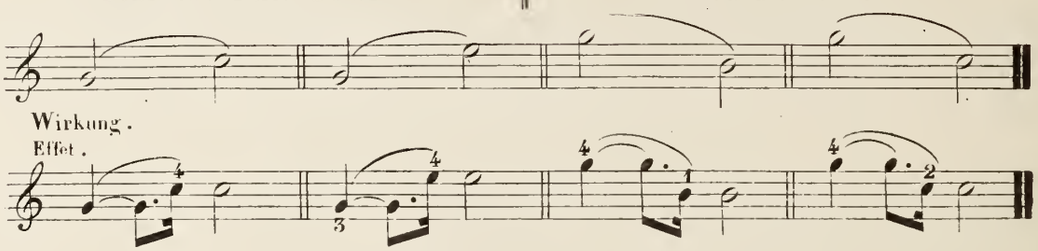


Die zweite Art wird bei zwei Tönen angewendet, welche ein mehr oder weniger grosses Intervall bilden, und nur in getrennten Stufen fortschreiten, sie besteht in einer leichten Bindung welche von dem Ende der einen Note in den Anfang der Anderen übergeht.

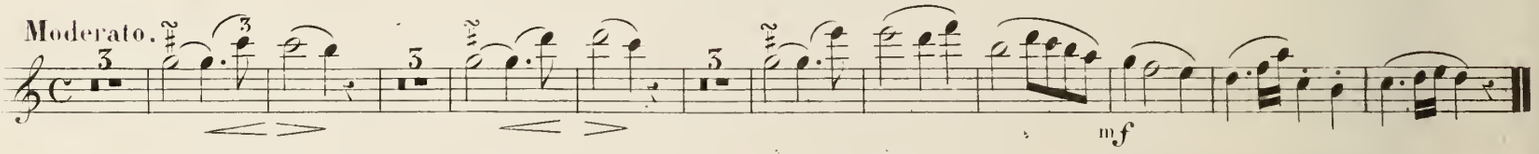
La seconde manière se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand et qui procèdent par dégrés disjoints seulement: elle consiste en une liaison fort légère qui part de l'extrêmité de la première des deux notes pour passer à celle qui suit en l'anticipant.

TRAGEN DER TÖNE

PORTS DE VOIX.

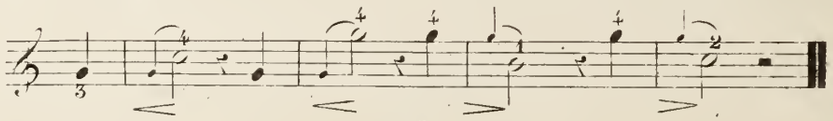


(Quintetto de Mozart.)



Man trägt die Töne auch auf folgende Art:

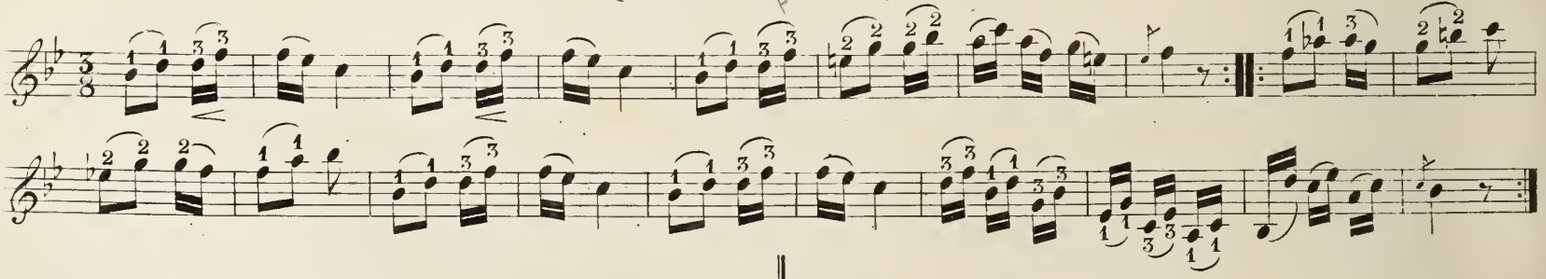
On fait aussi le Port de Voix de cette manière:



Man rechnet zu dem Tragen der Töne Stellen wo eine Note mit der anderen durch das Gleiten ein und desselben Fingers sanft gebunden wird.

On met au nombre des Ports de Voix les passages LÉGÈREMENT TRAINÉS d'une note à une autre, avec le même doigt:

(13e. Etude de Viorillo.)

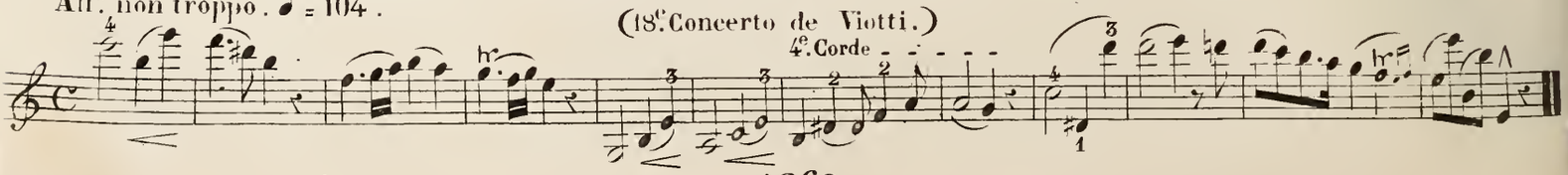


Bei folgendem Portamento gleite man mit dem 3ten Finger von dem fast nicht hörbar angespielten H bis zu G welches anschwellend vorgetragen wird.

Pour ce Port de Voix, trainez un peu le 3me doigt en effleurant, mais à peine, le SI dièze, et porter le son directement au SOL qu'il faut faire crescendo.

All.o non troppo. ♩ = 104.

(18e. Concerto de Viotti.)

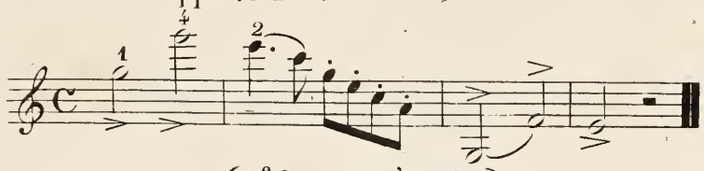


Wenn man von einer Note auf ein entferntes Intervall übergeht, so muss es durchgehends mit Freiheit geschehen und der Finger, sowohl auf als abwärts, unmittelbar auf die andere Note gesetzt werden, ohne dass etwas dazwischen hörbar wird, ohne Portamento.

Lorsqu'on passe d'une note à un intervalle éloigné, il faut généralement que ce soit avec franchise et sans rien faire entendre en portant le doigt directement sur la note séparée, soit en montant, soit en descendant, SANS PORT DE VOIX :

(1er Concerto de Baillot.)

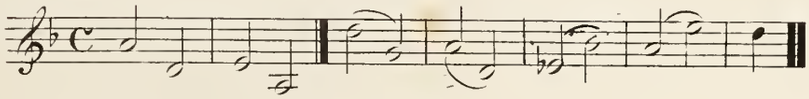
All° non troppo . 𝅗𝅥 = 66.



(76e Quatuor d'Haydn.)

Man gebe den TON klar an.
Allegro.

Faire la note PURE.



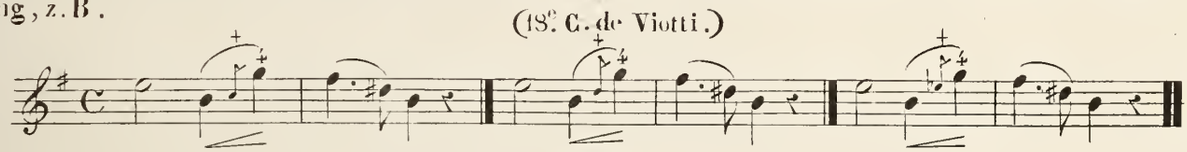
Weil das Tragen der Töne einen leidenschaftlichen Ausdruck hat, so würde dessen zu häufige Anwendung geschmackwidrig werden.

Man kann das Tragen oder Gleiten, wobei noch Zwischennoten gehört werden nicht sorgfältig genug vermeiden; denn sie machen wie bei der folgenden Stelle eine sehr üble Wirkung, z. B.

Le Port de Voix ayant une expression affectueuse, on tomberait dans la fadeur si on l'employait trop souvent.

On ne saurait trop éviter les traînemens ou les glissades qui font entendre des notes intermédiaires, telles que cel-les-ci; elles sont du plus mauvais effet:

(18e C. de Viotti.)

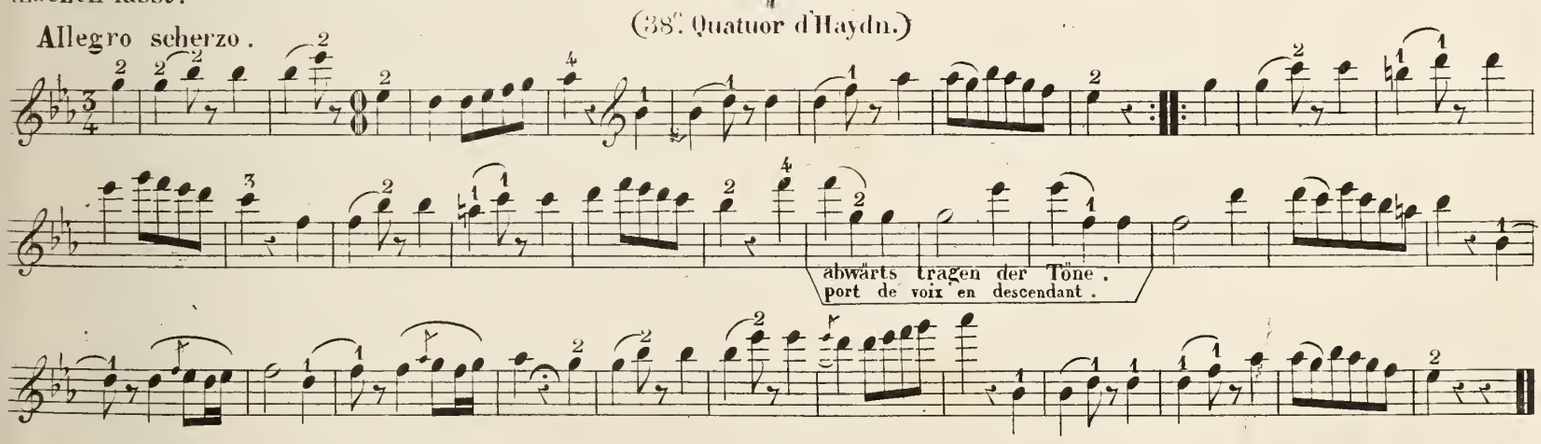


Das abwärts Tragen der Töne, geschieht dadurch dass man mit dem Finger nicht vollkommen auf den zu erreichenden Ton gleitet, sondern ihn, aber kaum bemerklich, einen Vorschlag von einem darüber liegenden halben Ton machen lässt.

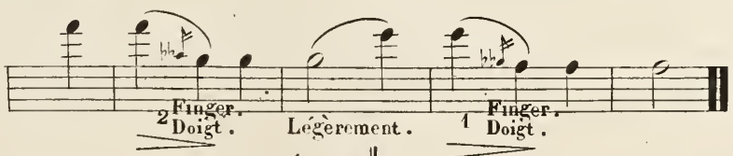
Le Port de Voix descendant se fait en trainant un peu le doigt, non de la note qu'on fait, mais de celle qu'on va faire, ce doigt effleurant à peine le demi-ton supérieur à la dernière note:

(38e Quatuor d'Haydn.)

Allegro scherzo.



WIRKUNG.
EFFET.



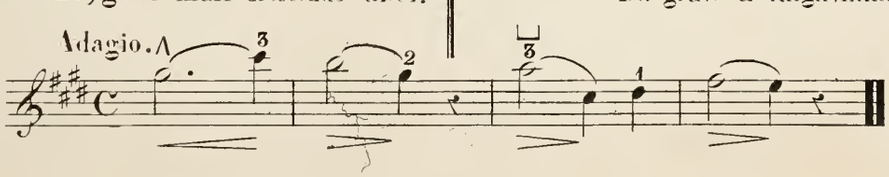
ALLGEMEINE REGEL.

Vom tiefen zum hohen Tone, gehe man Crescendo über.

REGLE GÉNÉRALE.

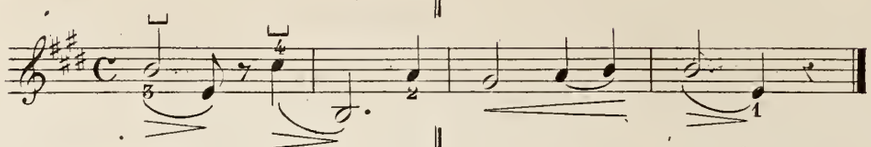
Du grave à l'aigu, nuancez du doux au fort.

Adagio.



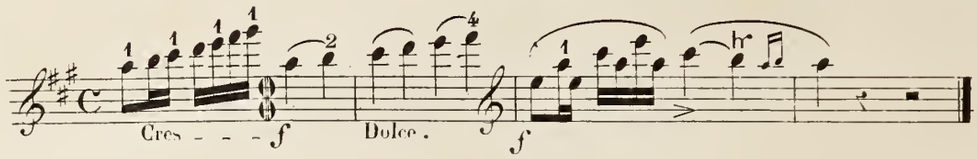
Vom hohen zum tiefen Tone, gehe man Decrescendo über.

De l'aigu au grave, nuancez du fort au doux.



Beim Tragen der Töne erleidet dieses Verfahren selten eine Ausnahme; nur öfter dann, wenn sehr hohe Töne sanfter vorgetragen werden müssen.

Cette règle a peu d'exceptions pour les Ports de Voix. Elle en a davantage pour les traits dont les sons très aigus demandent à être radoucis.



TRILLER.

Der Triller besteht in dem abwechslenden öfteren Anschlagen zweier Töne, die aber jederzeit nur einen ganzen oder halben Ton von einander entfernt sein dürfen.

Der Triller mit einem ganzen Ton ist DUR, mit einem halben MOLL.

Man nennt ihn auch CADENZ, weil er gewohnlich auf einer, zu einem harmonischen Schluss führenden Bewegung des Basses beruht.

Bei dem Triller sind drei Sachen zu beobachten. 1) Die VORBEREITUNG. 2) Das SCHLAGEN der Finger. 3) Die ENDIGUNG.

TRILLE.

Le trille consiste dans les battements alternatifs de deux notes qui doivent toujours être à un ton ou à un demi-ton d'intervalle.

Le trille d'un ton est MAJEUR; celui d'un demi-ton est MINEUR.

On l'appelle aussi CADENCE parce qu'il se fait ordinairement sur un mouvement de basse qui amène un repos harmonique sur lequel le chant vient tomber. (CADERE)

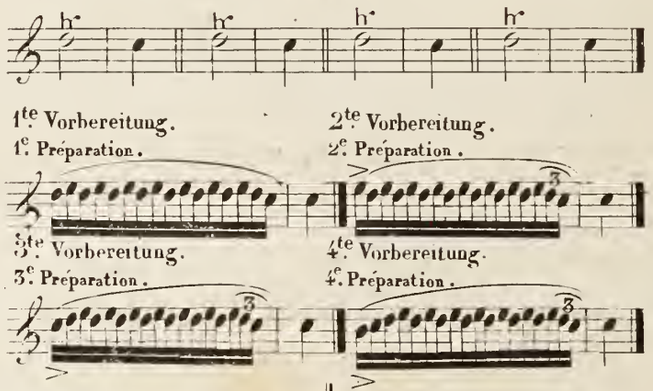
Il y a trois choses à considérer dans le trille 1°. la PRÉPARATION. 2°. les BATTEMENS. 3°. TERMINAISON.

BEZEICHNUNG.

Man gebraucht gewöhnlich vier Arten von Vorbereitungen.

INDICATION.

On fait ordinairement usage de quatre préparations.



AUSFÜHRUNGEN.

Die 1te geschieht durch dieselbe Note worauf der Triller angezeichnet ist.
Die 2te durch die zunächst höhere
Die 3te durch die zunächst tiefere
Die 4te durch die noch eine Stufe tiefer liegende Note.

EXECUTION.

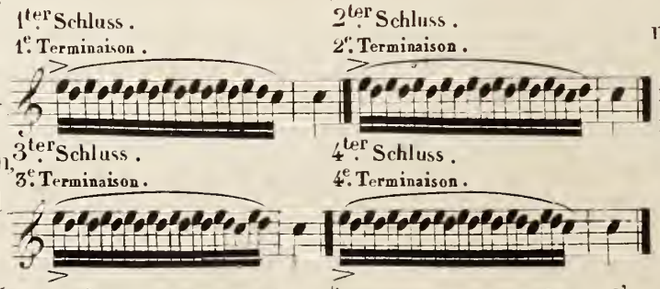
La 1e se fait par la note même sur laquelle le trille est indiqué.
La 2e se fait par la note supérieure.
La 3e par la note inférieure.
La 4e par l'arrière note inférieure.

Diese drei letzten Beyspiele beginnen mit dem Vorschlage dieser muss mit Nachdruck begleitet sein, wodurch ein festerer Fingerschlag ein gewisser Schwung, Geschmeidigkeit und Grazie des Trillers bewirkt wird.

Les trois derniers exemples commençant par des Appoggiatures, il faut appuyer ces premières notes qui donnent au doigt un certain élan et plus de grace et de souplesse pour faire le trille.

Eben so gebraucht man auch vier Arten von Endigungen.
Die 1te geschieht dadurch, dass man vor der Schluss-Note dem Anschlage noch einen Ton beifügt.
Die 2te, durch Beifügung von 2 Tönen,
Die 3te, durch Beifügung von 3, und
Die 4te, durch Beif: von 4 Tönen.

On emploie de même quatre terminaisons.
La 1e se fait en ajoutant UNE note aux battements, avant la note finale.
La 2e en ajoutant DEUX notes.
La 3e en ajoutant TROIS notes.
La 4e en ajoutant QUATRE notes.



Je nach dem Charakter der Stelle (Phrase) bey welcher der Triller steht kan man eine der 4 Vorbereitungen mit einer jeden der Endigungen verbinden. Dem Geschmacke bleibt die Wahl; durch diese Wahl erprobt sich insonderheit der Geschmack wie durch einen Probierstein des Gefühls, denn eine schlechte Endigung der Cadenz genügt zum Beweis, dass die Passa- oder wohl gar das ganze Stück nicht begriffen worden ist.

Vorbereitung wird am häufigsten gebraucht.

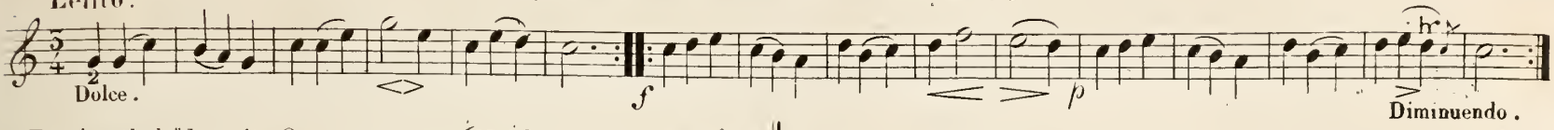
On peut employer l'une des quatre PRÉPARATIONS avec chacune des TERMINAISONS, suivant le caractère de la phrase où le trille est placé: c'est au goût à choisir; il se décèle particulièrement dans ce choix qui est la pierre de touche du sentiment, car il suffit d'une mauvaise terminaison de cadence pour prouver que le passage ou quelquefois l'ensemble du morceau n'a pas été compris.

La 2e PRÉPARATION est celle dont on fait plus souvent usage.

Die 1te Endigung sagt dem einfachen Gesange, am besten zu.

La 1e TERMINAISON convient mieux en général aux chants simples:

(Air: charmante Gabrielle, attribué à Ducauroy.)



Im Artikel über die ORGELPUNKTE (Halt) befinden sich viele Beispiele von verzierten Endigungen. Siehe N° 2 Lit: A. die ORGELPUNKTE oder WENDUNGEN, welche zum Schlusstriller führen. Ferner N° 1 und 2 Lit: B. die ENDIGUNGEN der Schlusstriller (Cadenzen) in allen Tonarten. —

Besonders in schnellen Passagen macht man den Triller leichter, wenn man während dem Schlagen des einen Fingers, den ruhenden Finger weniger fest aufsetzt wodurch dieses Schlagen mehr Unabhängigkeit gewinnt. Man darf den Triller nicht mit Steifheit u. einer Art Kraftanwendung hervorbringen welche ihn meckernd machen würde. Man muss ihm vielmehr Geschmeidigkeit und Anspruchlosigkeit geben damit er egal und brillant werde, das heisst; der Finger muss im Allegro mit gleicher Schnelligkeit, Elasticität und leichtem Schlagen auf die Saite fallen; im Adagio aber, muss der Triller weich u. geschmeidig sein und dem Charakter des Tempo entsprechen.

In einer Triller-Reihe (Trillerkette, Kettentriller,) bedient man sich öfters besser zweier verschiedenen Finger.

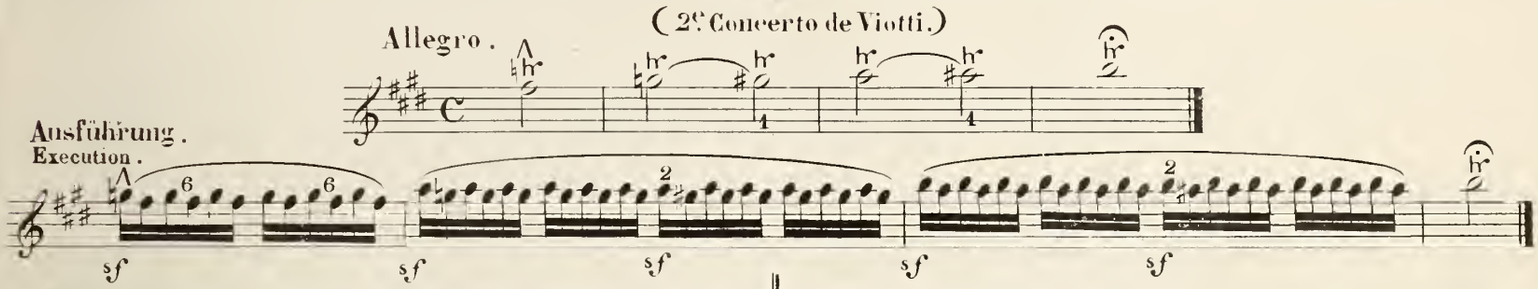
Quant aux TERMINAISONS ornées, on en trouvera de nombreux exemples à la suite de l'article sur les POINTS-D'ORGUE.

Voyez au N° 2 Lettre A. les POINTS-D'ORGUE ou TOURNURES pour amener la cadence finale. Et au N° 1 et 2, lettre B, les TERMINAISONS de cadence dans tous les tons.

On fait plus facilement le TRILLE, surtout dans les passages d'un mouvement vif, en appuyant peu le doigt fixé pendant les battements de l'autre doigt; ces battemens en sont plus libres. On doit éviter de faire le trille avec raideur et une espèce de force qui le rendrait chevrotant, il faut au contraire lui donner de la souplesse et le faire avec une sorte de renoncement pour qu'il soit égal et brillant, c'est-à-dire, pour que le doigt tombe avec la même vitesse, avec élasticité, et avec un léger claquement sur la corde dans l'Allegro, car dans l'Adagio, la cadence doit être molle et onctueuse, conforme au caractère de ce mouvement.

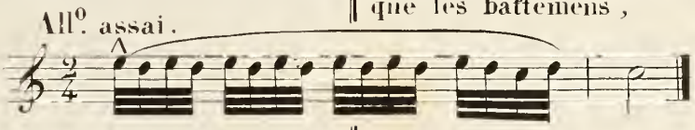
Dans une suite de TRILLES il vaut souvent mieux se servir de deux doigts différens que de cadencer avec le même:

(2e Concerto de Viotti.)



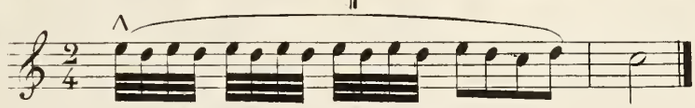
Man muss den Triller in demselben Zeitmaas wie das Schlagen endigen.

Il faut terminer la cadence dans le même mouvement que les battemens,



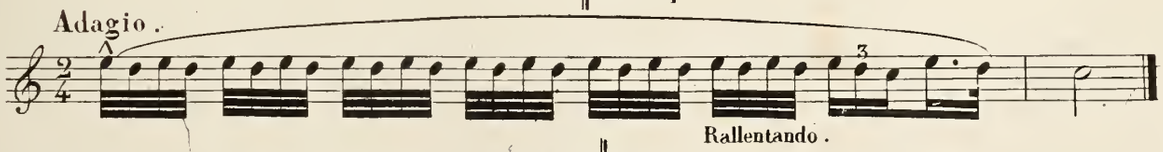
aber nicht auf folgende Weise:

et non de cette manière:



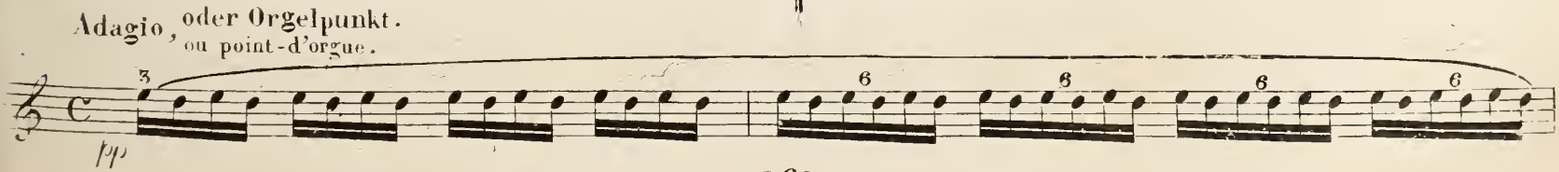
Es gibt Ausnahmen von dieser Regel, besonders bey Schlusstrillern der Adagios oder der Orgelpunkte. z. B.

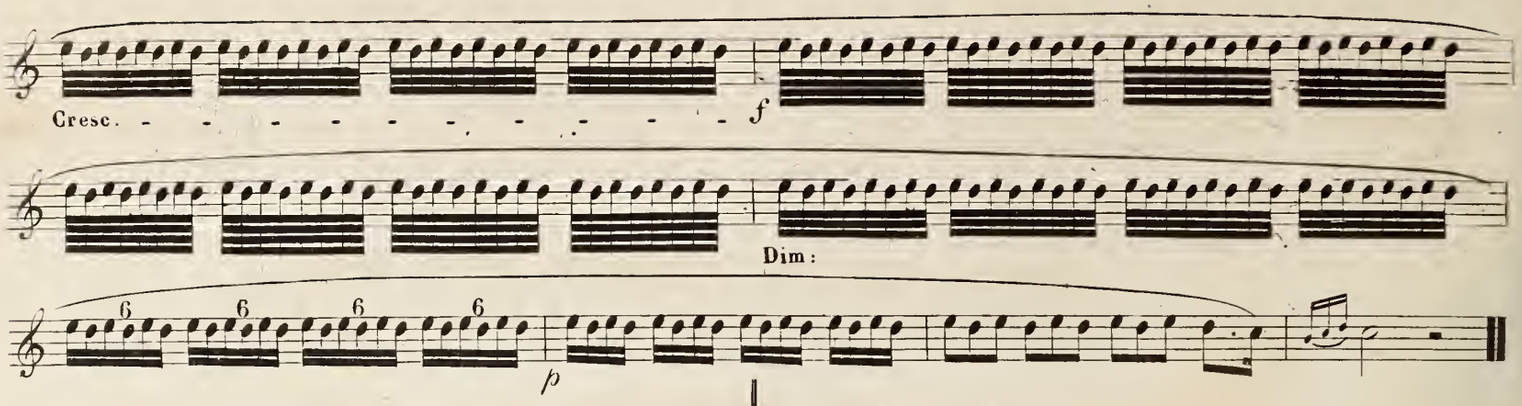
Il y a des exceptions à cette règle dans les cadences finales d'Adagio ou dans celles des points-d'orgue, exemple:



Man macht auch manchmal in beiden Fällen Cadenzen welche langsam beginnen, nach und nach schneller werden und ebenso wieder langsam schliessen. zum Beispiel:

On fait aussi quelquefois des cadences dans ces deux cas en commençant avec lenteur, augmentant peu à peu de vitesse, et diminuant de même de manière à terminer lentement; exemple:





PRALLTRILLER.

Abgebrochene Triller.

Der PRALLTRILLER wird mit der bezeichenten Note angefangen, oder mit der höheren Note, und wird nicht geendigt. z. B.

BRISÉS.

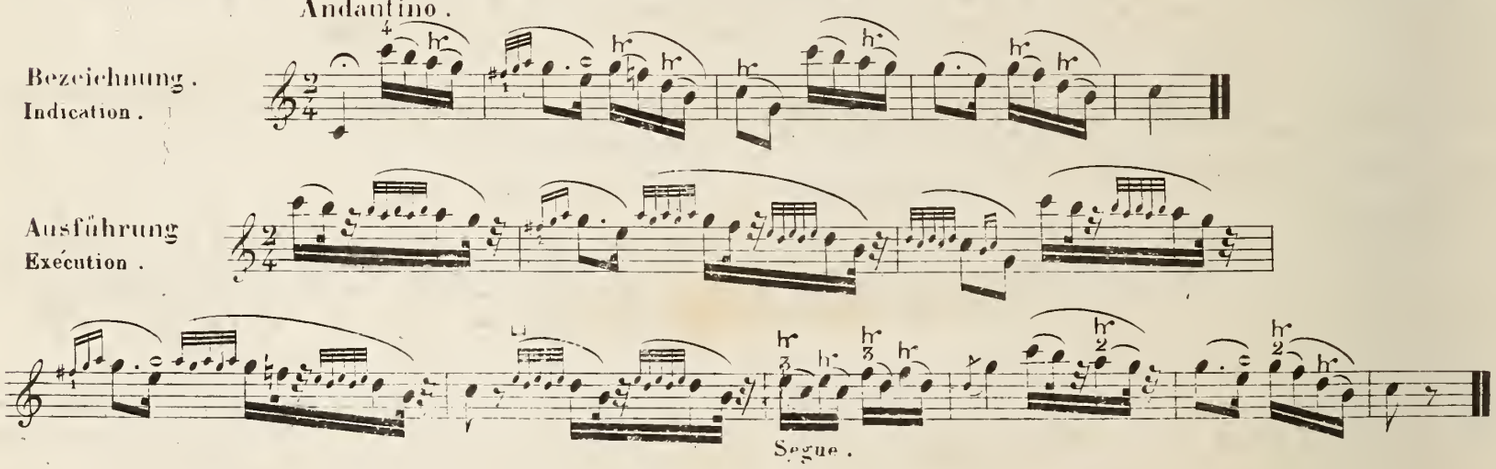
Le BRISÉ et un trille que l'on ne commence que par la note écrite ou par la note supérieure, et que l'on n'achève point. Exemple.

Man bezeichnet ihn mit ⊢ auch bisweilen ~

oder auch
ou bien

On l'indique par le signe ordinaire du Trille, ⊢ ou quelquefois par celuici: ~

(3e. Trio et 5e. C. de Viotti.)



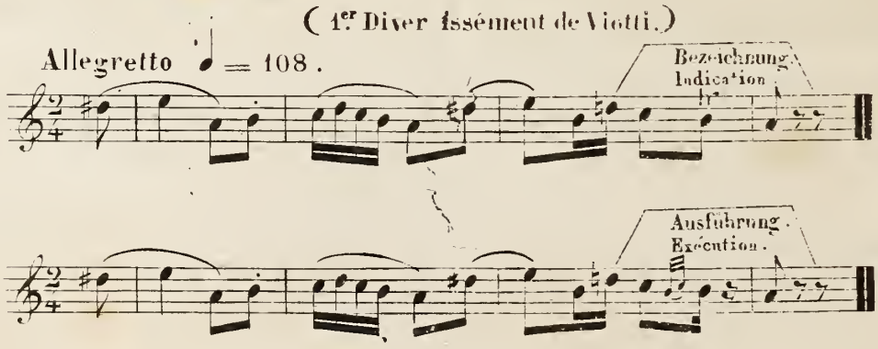
MORDENT.

Der MORDENT ist ebenfalls ein Praller oder ein unbeendigter Triller, und wird ebenfalls mit ⊢ oder ~ angedeutet.

MORDANT.

Le MORDANT est aussi un BRISÉ ou un trille que l'on n'achève pas. Il est indiqué de même par ce signe ⊢ ou par cet autre ~.

(1er. Divertissément de Viotti.)



DOPPEL TRILLER.

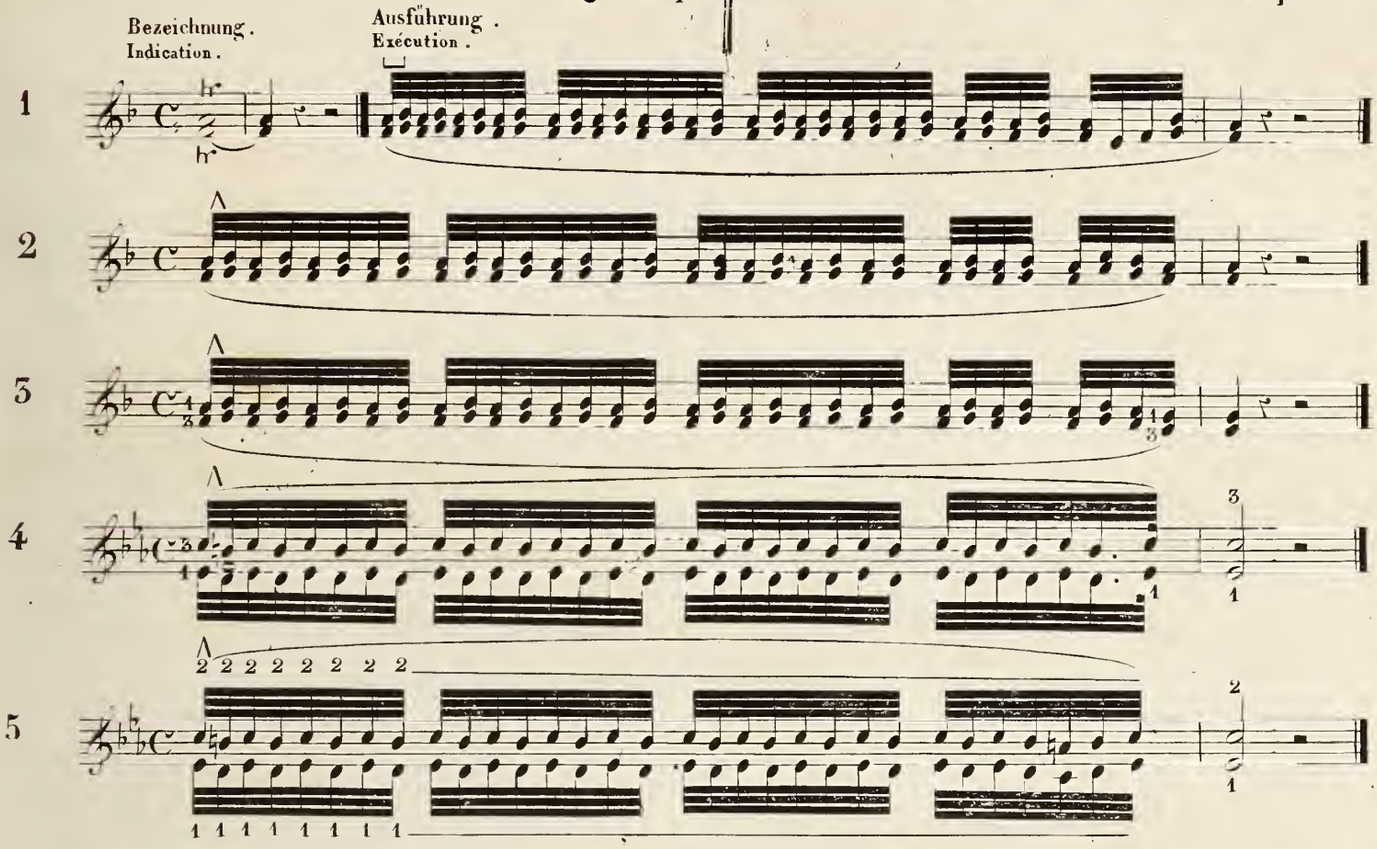
Man befolgt bey dem Doppeltriller dieselben Grundsätze wie bei dem Einfachen.

Dennoch ist man dabei genöthigt, manchmal bei den Endigungen Aendrungen zu machen. Hier einige Beisp:

DOUBLE TRILLE.

On suit pour le DOUBLE TRILLE les mêmes principes que pour le trille simple.

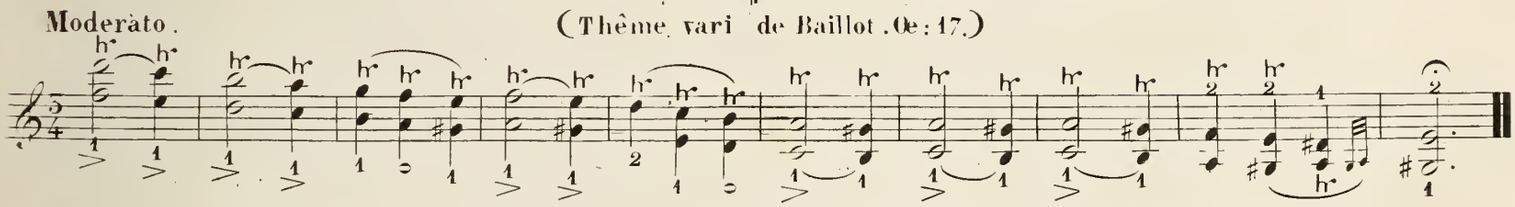
Cependant on est quelquefois obligé de faire des changemens aux finales de cadence. En voici des exemples.



Hier ist noch eine Art Triller, welcher ohne doppelt zu sein, dennoch doppelgriffig ist.

Voici une espèce de trille qui, sans être double, se fait en double corde.

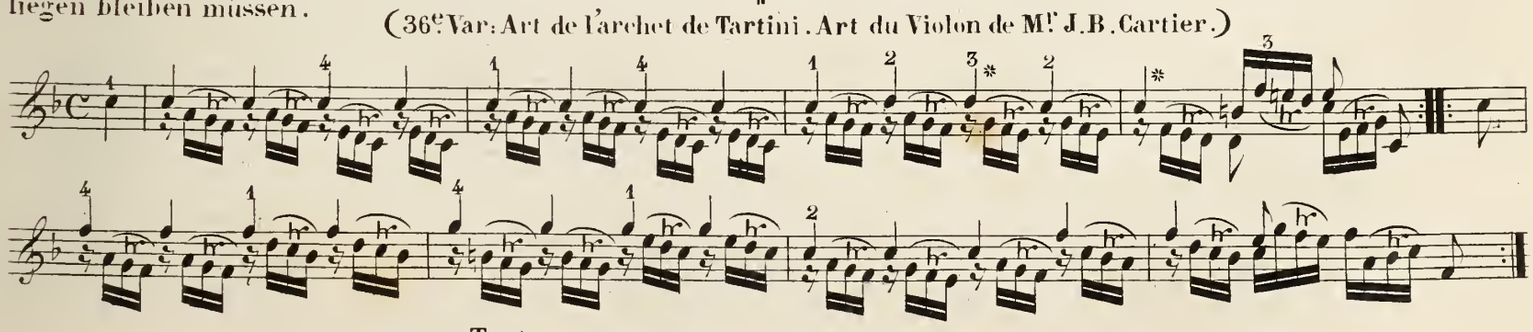
(Thême vari de Baillot. Oe: 17.)



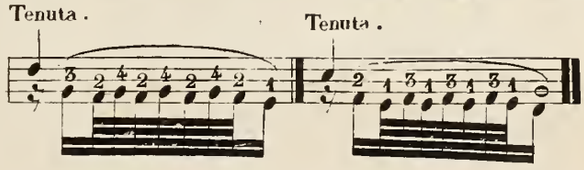
Noch andere Triller (trille fermé) sind solche, die wie die vorhergehenden doppelgriffig sind aber zwischen zwei Noten gemacht werden, wobey zwei Finger liegen bleiben müssen.

On appelle TRILLE FERMÉ celui qui, sans être double non plus que le précédent, se fait aussi en double corde et entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.

(36e Var: Art de l'archet de Tartini. Art du Violon de Mr. J.B. Cartier.)



Fingersatz zu den zwei mit diesem Zeichen * versehenen Stellen.



Doigter de 2 passages marqués de ce signe. *

TONLEITERN IN TRILLERN.

Dur

Streng im Takte.
Moderato. Tres mesure.

TRILLES EN GAMMES

Ton Majeur.

Mit dem 2ten Finger fortfahren bis zur Ziffer 1.

Continuez du 2e doigt jusqu'au 1e chiffre.

AUSFÜHRUNG.

ERSTE ART DIE TRILLER ZU VERBINDEN.

Intervall von einer Terze zwischen der letzten Note des einen und der 1ten des andern Taktes, im Aufsteigen der Tonleiter.

EXÉCUTION.

1ère MANIÈRE D'ENCHAINER LES TRILLES.

Intervalle d'une TIERCE entre la dernière note d'une mesure et la 1e note de l'autre, en montant la gamme.

Moderato. Terze. Tierce. Terze. Tierce. idem. und so fort. Suivez toute la gamme de même.

Etc.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel.
Moderato.

Avec 8 notes à chaque temps.

Etc.

Etc.

ZWEITE ART DIE TRILLER ZU VERBINDEN.

Intervall von einem halben Tone zwischen der vorletzten und letzten Note des Taktes, sowohl im Auf- als auch im Absteigen der Tonleiter.

2ème MANIÈRE D'ENCHAINER LES TRILLES.

Intervalle d'un DEMI-TON entre l'avant dernière et la dernière note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

Moderato. halber Ton demi-ton idem. idem.

Etc.

Etc.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel.
Moderato.

Avec 8 notes à chaque temps.

Etc.

Etc.

TONLEITERN IN TRILLERN.

Moll.

TRILLES EN GAMMES.

Ton Mineur.

Moderato.

Mit dem 2ten Finger fortfahren bis zur 1ten Ziffer.
Continuer du 2e doigt jusqu'au 1e chiffre.

AUSFÜHRUNG.

ERSTE ART DIE TRILLER ZU VERBINDEN.

Intervall von einer Terze zwischen der letzten Note des einen und der 1ten Note des andern Taktes im Aufsteigen.

EXÉCUTION.

1ere MANIÈRE D'ENCHAÎNER LES TRILLES.

Intervalle d'une TIERCE d'une mesure à l'autre en montant seulement.

Moderato.

Terze
Tierce.

und so fort.
Suivez toute la gamme de même.

Etc.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel.

Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.

Etc.

Etc.

ZWEITE ART DIE TRILLER ZU VERBINDEN.

Intervall von einem halben Tone zwischen der vorletzten und letzten Note des Taktes, sowohl im Auf- als auch im Absteigen der Tonleiter.

2eme MANIÈRE D'ENCHAÎNER LES TRILLES.

Intervalle d'un DEMI-TON entre l'avant dernière et la dernière note de la mesure, en montant et en descendant la gamme.

Moderato.

Etc.

Etc.

Mit 8 Noten auf jedes Viertel.

Avec 8 notes à chaque temps.

Moderato.

Etc.

Etc.

KLEINE BINDUNG oder Doppelschlag.

Dieses ist eine aus 3, manchmal auch aus 4 Noten bestehende Verzierung. Diese Noten müssen unter sich eine kleine oder verminderte Terze bilden; sonst würde sie hart klingen.

Man muss die erste Note etwas stärker betonen als die andern und in singbaren Stellen länger anhalten, aber in lebhaften Passagen muss dieselbe dreist u. schnell ausgeführt werden um den Rhithmus fühlbar zu machen. z. B.

KLEINE BINDUNG von 3 Noten. (GRUPETTO)

Lento. Aufsteigend. En montant. — Absteigend. En descendant.

von 4 Noten. de quatre notes.

sehr lebhaft. très vivement.

(Sonate de Mozart p.r Piano et Violon.)

Allegro. Bezeichnung. Indication.

Ausführung. Exécution.

Man kann, hauptsächlich in Gesangstellen, die KLEINE BINDUNG auf diese und viele andere Arten verzieren:

Moderato. Bezeichnung. Indication. — Ausführung. Exécution.

Hier ist eine Verzierung, welche dem MORDENT und dem DOPPELSCHLAG zugleich entspricht:

Andeutungen wie die folgenden nennen die Italiener: (il mordente impertinente.) Weil er aber hier aus vier Tönen besteht so rechnen wir ihn zu dem DOPPELSCHLAG.

PETIT GROUPE

PETIT GROUPE de trois notes.

C'est un agrément composé de trois et quelquefois de quatre notes. Ces notes doivent former entre elles une tierce mineure ou une tierce diminuée autrement le PETIT GROUPE serait d'un effet dur:

Il faut marquer la 1.ere note un peu plus fort que les autres et la soutenir plus longtemps dans un chant; mais dans un passage d'un mouvement animé, le petit groupe doit être fait d'une maniere brusque et précipitée propre à marquer le rhythme. Exemple:

On peu orner le PETIT GROUPE de cette manière et de beaucoup d'autres, principalement dans le chant.

Voici un agrément qui tient du mordant et du PETIT GROUPE.

Le suivant est appelé par les Italiens (il mordente impertinente.) Comme il est composé ici de 4 notes, nous le rangeons parmi les PETITS GROUPES.

(3.e Var: de l'Art de l'archet de Tartini.)

Bezeichnung. Indication. — Ausführung. Exécution.

* NB. Die kleinen Noten müssen mit Schnelligkeit und Leichtigkeit, mit einem kleinen sforzando und so gespielt werden dass das nachfolgende H etwas verzögert wird.

* Nota. Le petites notes doivent se faire avec vitesse et legereté, avec un petit sforzando, et l'on doit trainer le Si qui vient apres.

DOPPELTE UND DREIFACHE GRIFFE.

Die beste Vorübung zu den Doppelgriffen ist das Studium jeder Art, durch getrennte Noten und dazwischen liegende kurze Pausen dargestellter Intervalle welche die Prüfung der Reinheit zulassen, um beurtheilen zu können welche von beiden Noten unrein gegriffen ist oder ob beide es sind.

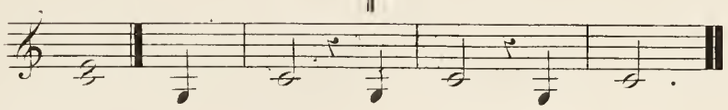
Man muss die Aufmerksamkeit auf die Note richten welche am leichtesten zu greiffen ist und sie mit einer leeren Saite, die dem Accord welcher zum Grunde liegt entspricht, vergleichen, diese dient dem zu greiffenden Tone zum Führer. (1)

DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

La meilleure étude préparatoire que l'on puisse donner pour la double corde est celle de tous les intervalles, détachés, séparés par un petit silence qui permet de juger l'intonation, de reconnaître laquelle des deux notes est fausse, ou si aucune des deux n'est juste.

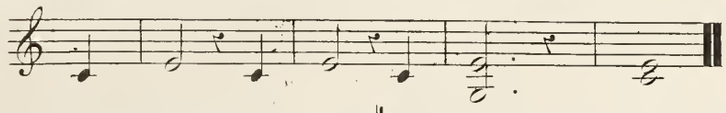
Il faut fixer son attention sur la note la plus facile à faire, et la comparer avec une note à vide correspondante de l'accord dans lequel on se trouve: en consultant cette note, elle sert de guide pour celle que fait le doigt posé. (1)

Man prüfe das C, durch das leere G, auf folgende Weise:



Eprouver l'Ut, par le Sol a vide, de cette maniere.

Man prüfe das E durch das C und alsdañ durch das G:



Eprouver le Mi par l'Ut, et ensuite par le Sol.

Dieses Mittel wende man bei allen ähnlichen Stellen an.

On emploiera le même moyen dans les passages analogues.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

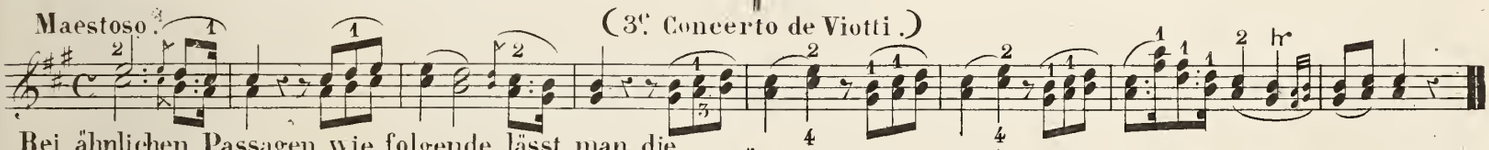
Man muss den Fingerwechsel so viel wie möglich vermeiden, auch die Verbindung einer leeren Saite mit einem gegriffenen Tone.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Eviter de changer de doigt ou de faire en même temps des notes à vide et des notes bouchées, (faites avec le doigt.)

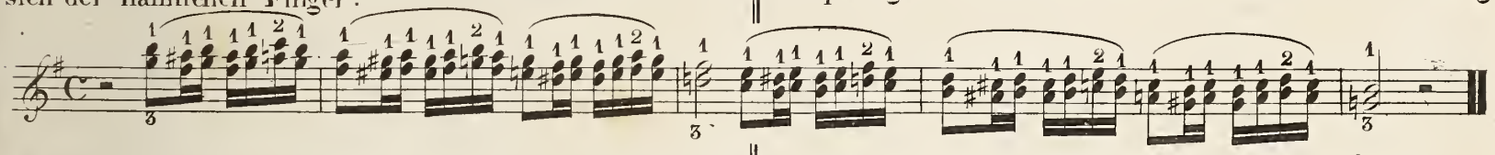
(3e. Concerto de Viotti.)

Maestoso.



Bei ähnlichen Passagen wie folgende, lässt man die Hand gegen den Körper der Violine anliegen und bedient sich der nämlichen Finger.

Laisser la main appuyée contre le corps du Violon dans les passages semblables à celui-ci et se servir des mêmes doigts



Nachdem man diese Uebungen in allen Intervallen durch gearbeitet hat, muss man die Doppelgriffe in den Musiken der alten Meister studiren, von welchen man zuerst die leichteren wählt und stufenweis zu den Stücken der Art in der neueren Musik übergeht, deren Complication (Verknüpfung) dem reinen und sicheren Spiele grössere Schwierigkeiten macht.

Après avoir pratiqué les exercices à tous les intervalles, on devra étudier la Musique à double corde des anciens auteurs, en choisissant la plus aisée afin de parvenir par degrés à jouer les morceaux de cette espèce dans la Musique moderne avec la sureté d'intonation que leur complication rend plus difficile.

DREIFACHE GRIFFE.

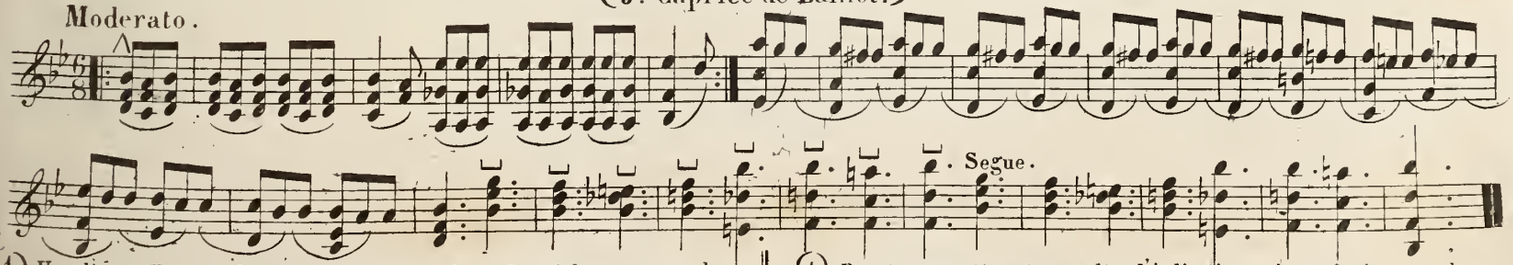
Bei den Dreigriffen setzt man den Bogen nahe beim Griffbrett auf die D Saite und streicht nahe am Frosche des Bogens; da die Saiten, je weiter man sich vom Steeg entfernt biegsamer werden, so hat man den Bogen nur fest auf die angegebene Saite, welche am meisten hervorragt aufzusetzen, damit die zwei andern zugleich mit ertönen.

TRIPLE CORDE.

Dans la triple corde il faut poser l'Archet près de la touche et sur la corde RÉ, et jouer du talon de l'Archet; les cordes étant plus flexibles à mesure qu'on s'éloigne du chevalet, il suffit d'appuyer sur la corde que nous venons de désigner et qui est la plus élevée, pour que les deux autres cordes parlent en même temps.

(5e. Caprice de Baillot.)

Moderato.



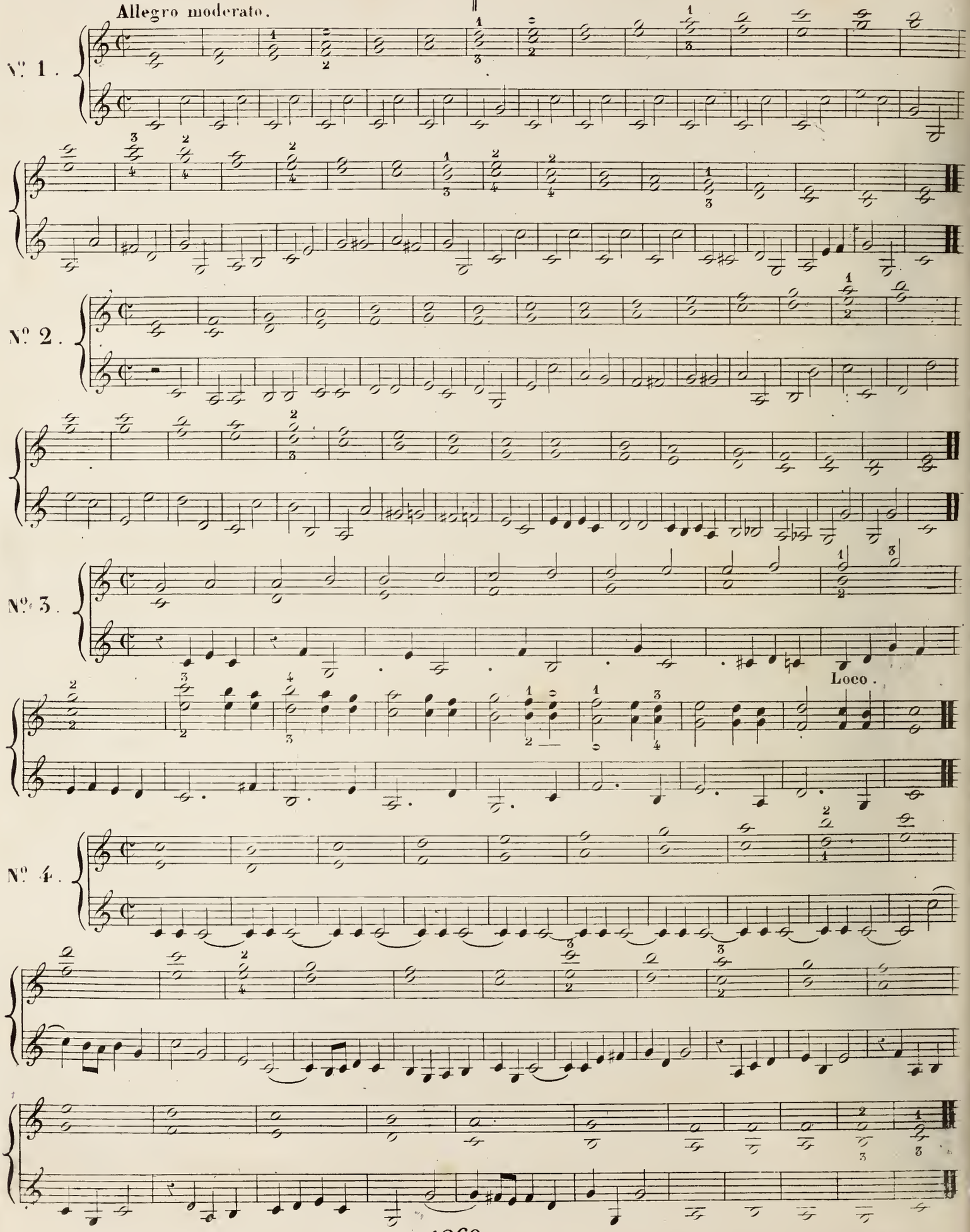
(1) Um diesen Ton zu finden, sehe man die Bezeichnungen nach, welche vor jeder Tonleiter der ersten Position stehen.

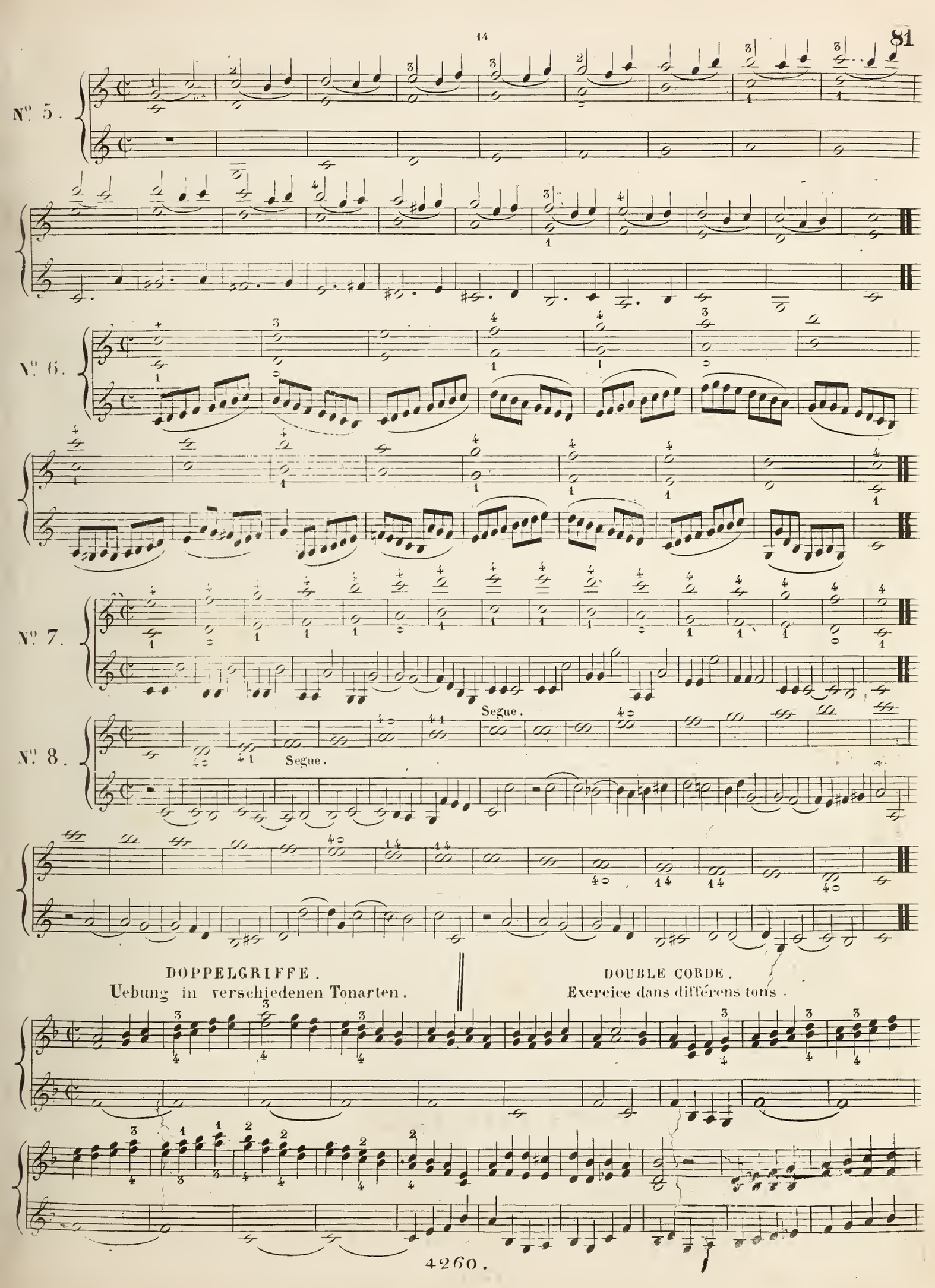
(1) Pour trouver cette note, consultez l'indication qui est placée avant chaque gamme de la 1e. position.

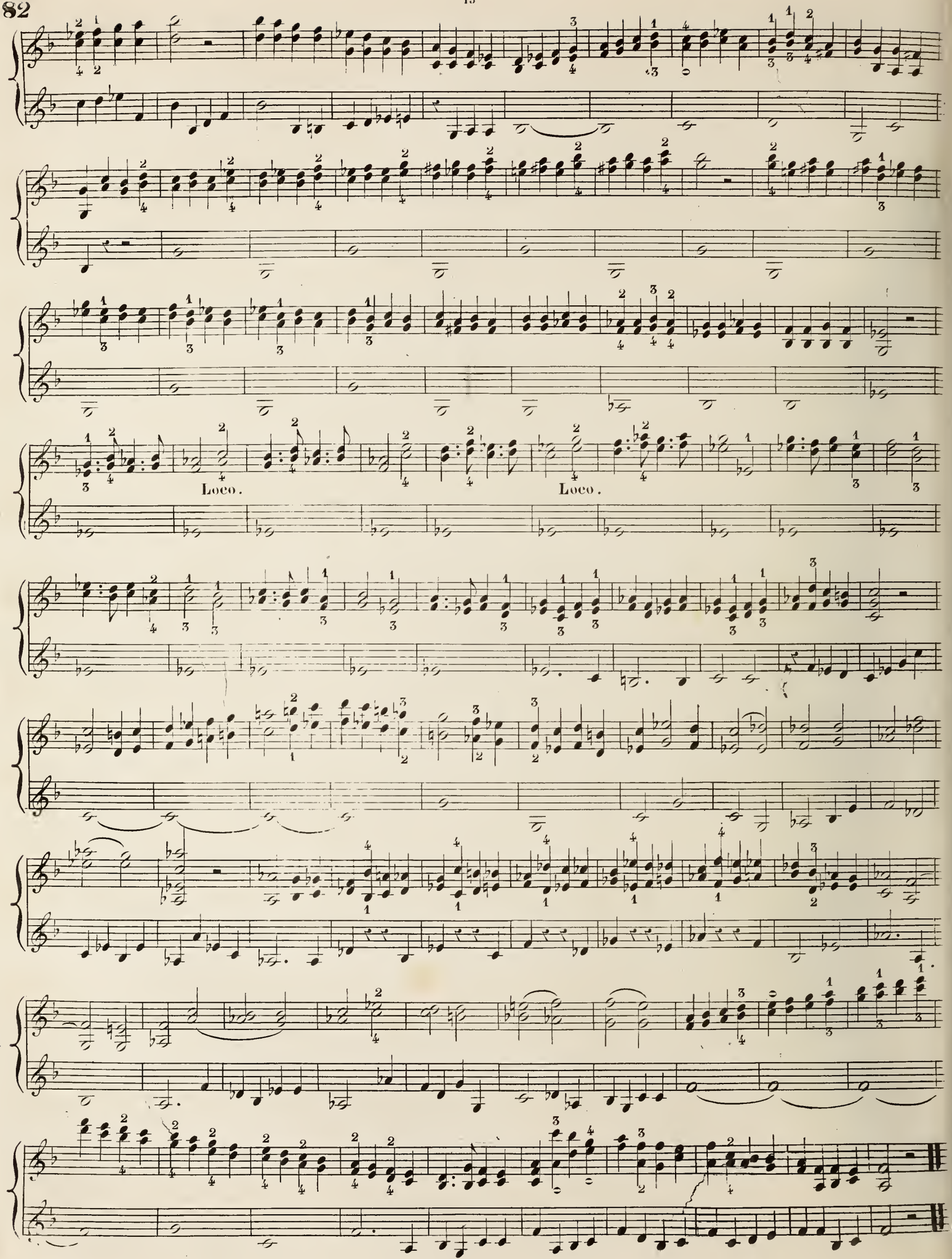
TONLEITERN
in Doppelgriffen, in allen Intervallen.

GAMMES
en doubles cordes à tous les intervalles.

Allegro moderato.




Nº 5.
Nº 6.
Nº 7.
Nº 8.
Segue.
Segue.
DOPPELGRIFFE.
Uebung in verschiedenen Tonarten.
DOUBLE CORDE.
Exercice dans différens tons.


Loco.
Loco.

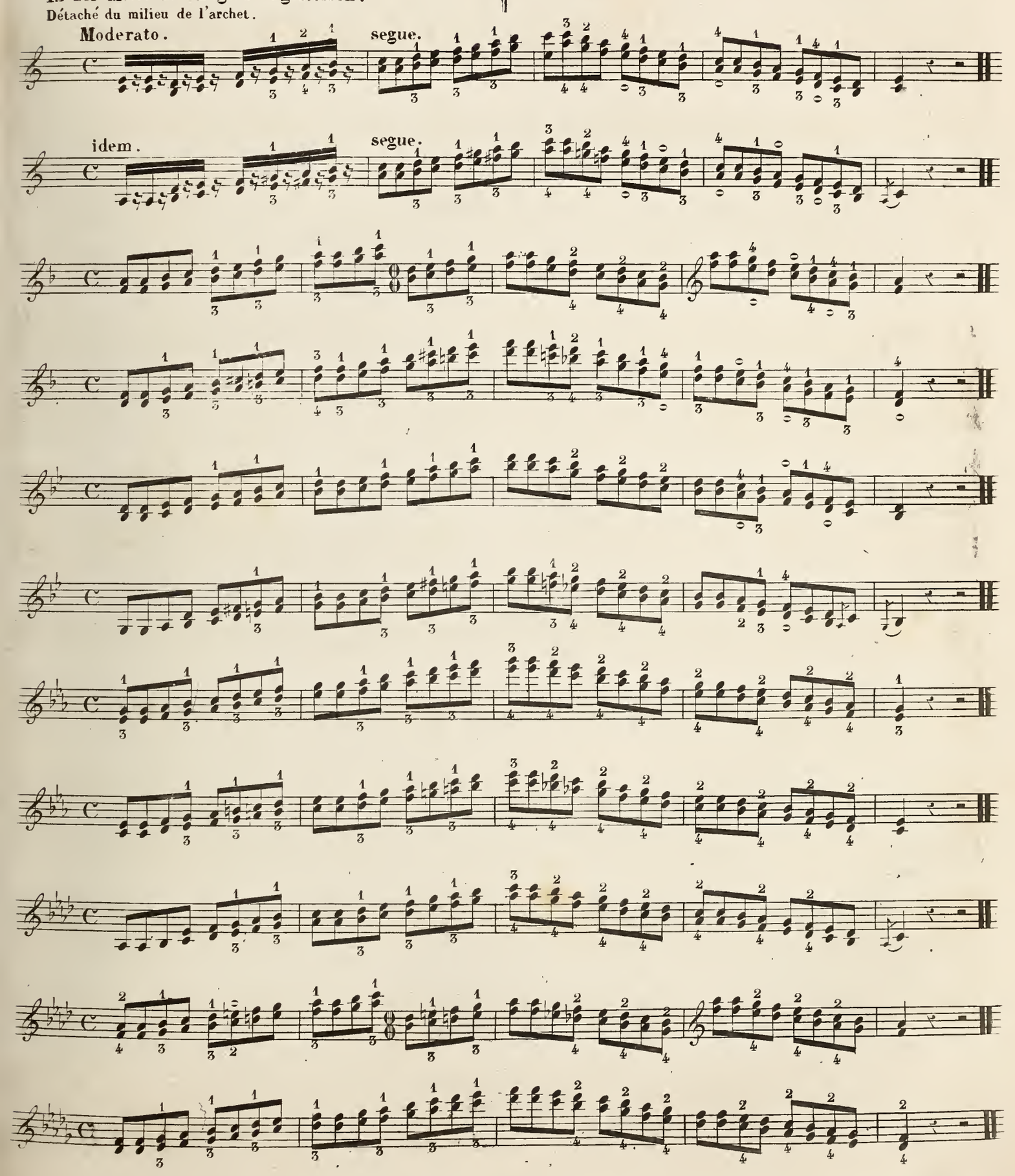
DOPPELGRIFFE

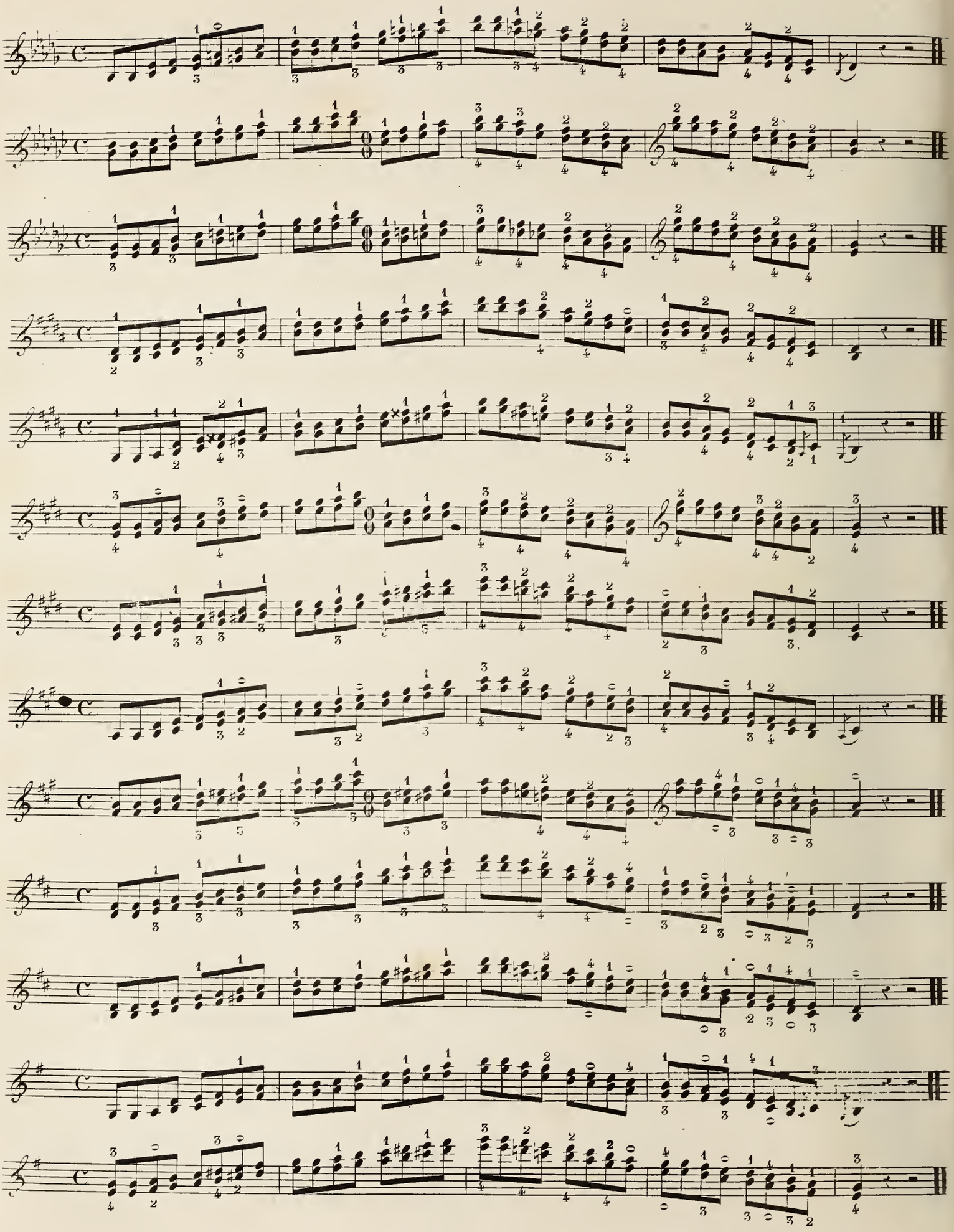
TONLEITERN IN TERZEN und von zwei Octaven.
aus dem Gedächtniss zu spielen.

DOUBLE CORDE

GAMMES EN TIERCES et de deux octaves
à jouer de mémoire.

In der Mitte des Bogens abgestossen.
Détaché du milieu de l'archet.





Ende des 2ten Theils.

DER BOGEN.

EINTHEILUNG DES BOGENS.

Den Bogen eintheilen, heisst; denjenigen Theil des Bogens bestimmen, dessen man sich zur besten Hervorbringung dieser oder jener Wirkungen, bedienen muss.

Zu zahlreiche Eintheilungen als nothwendige Regeln festzustellen, würde den Schüler verwirren u. entmuthigen und zu Spitzfindigkeiten führen, welche man in Sachen des Gefühls vermeiden muss. Zu viel Feinheit verkleinert die Gegenstände; man muss sich bemühen sie grossartig zu behandeln und deren Züge und Eigenthümlichkeit kräftig zu zeichnen. Dieses Verfahren schliesst keineswegs Zartheit und Feinheit im Einzelnen aus, wenn die Richtigkeit des Ausdrucks solche verlangt. —

Nach der Länge, der Form des Bogens und der Art wie er gehalten wird, siehe die folgende EINTHEILUNG bei welcher wir verbleiben zu müssen geglaubt haben.

DREI GLEICHE THEILE.

ARCHET.

DIVISION DE L'ARCHET.

Diviser l'archet, c'est déterminer de quelle partie de l'archet on doit se servir pour rendre, particulièrement et le mieux possible, tel effet ou tel accent.

Les divisions trop multipliées et imposées comme règles nécessaires, ne feraient qu'embarasser ou refroidir l'éxécutant et donner à l'étude une tendance à la subtilité qu'il faut éviter dans les choses de sentiment. Trop de finesse rapetisse les objets; on doit s'attacher à les traiter en grand pour en dessiner largement les traits et le caractère, ce qui n'exclut point la délicatesse et la finesse que l'on met ensuite dans les détails, lorsque la justesse de l'expression le veut ainsi.

D'après la dimension de l'archet; sa forme, et la manière dont on le tient, voici la DIVISION à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter.

DROIS PARTIES ÉGALES.

Anfang. Der ANFANG des Bogens ist kräftig; er mareirt die Takttheile, schlägt die Akkorde an und tragt alle Stellen, welche eine gewisse Tonstärke verlangen, mit Nachdruck vor. Er hat gleichermassen die Kraft einzuhalten, (siehe, langsamer Bogenstrich) und im Gesange steigt das ANSCHWELLEN des Tones (Aspiration) wieder bis zu ihm zurück.

Mitte. Die MITTE besitzt Gleichgewicht und Kraft durch Zartheit gemildert. Sie ist markig bei Gewichtigkeit, elastisch bei der Leichtigkeit u. so zu sagen das Centrum des Ausdrucks. Sie ist es die einathmet (respiration)

Spitze. Die SPITZE, als von dem Ursprung der Bewegung entfernt, ist doch nicht immer das Ende seiner Macht. Ihr Mangel an Elastizität eignet sie zu gedämpften Tönen, zu matten Accenten des Martelé u. durch die natürliche Schwäche ihres Endpunktes, gibt sie im Gesange die Grenze wo der Ausdruck erstirbt. (expiration.)

Zur Entdeckung dieser Eintheilung, oder wenn man will, jedes Theils dieser Eintheilung des Bogens ist kein Zirkel nöthig und man kann bei geschlossenen Augen die Abtheilung finden, welche das Vermögen hat, dem was man will zu entsprechen. Diese Passage begehrt von dem Theile des Anfangs gespielt zu werden, der gegen den Frosch, jene von demjenigen der gegen die Mitte liegt u. s. w. Weil nun diese Theile aufeinander folgen so ist es klar dass das Ende des Einen den Anfang des Andern macht.

Mitte jeder Eintheilung. Wen sich aber die einfache Benennung: Am Anfange, in der Mitte, an der Spitze des Bogens findet, so muss man allgemein die Mitte jeder dieser Theile anwenden.

Endpunkte. Jeder dieser zwei Endpunkte wird solchen Stellen besser zusagen, welche mehr Stärke oder Schwäche des Tones verlangen.

Wenn der verständige, scharfsinnige Schüler diese drei Eintheilungen, oder die drei Theile welche die General-Eintheilung des Bogens ausmachen, fest bestimmt und in ihrem ganzen Umfange angewendet hat; so wird er leichtlich den wahren Punkt finden, welcher die Passagen oder die Figuren nach ihren Bewegungen karakterisirt.

Wahrer Punkt.

Talon de l'archet. Le TALON de l'archet a la force en partage; il marque les temps, frappe les accords et rend avec énergie les accents qui exigent une certaine puissance de son. Il dispose également de la force de retenue, (voyez Coup d'archet lent) et dans le chant, L'ASPIRATION remonte jusqu'à lui.

Milieu. Le MILIEU possède l'équilibre, la force tempérée par la douceur; il est moëlleux dans la pésanteur, élastique dans la légèreté, il est, pour ainsi dire, le centre de l'expression: c'est lui qui RESPIRE.

Pointe. La POINTE, éloignée du principe moteur, n'est pas toutefois le terme de sa puissance. Son défaut d'élasticité la rend propre aux sons amortis, aux accens mats du martelé, et, par la faiblesse naturelle de son extrêmité, elle devient, dans le chant, la limite où l'expression EXPIRE.

Pour trouver ces trois divisions, ou, si l'on veut, chacune de ces parties de la division de l'archet, il n'est pas besoin de compas, et l'on pourrait, les yeux fermés sentir le point où chaque division a le plus défficacité pour ce que l'on veut faire; d'ailleurs, tel passage demande a être joué de cette partie du TALON qui tient à la hausse, tel autre, de cette même partie qui commence le MILIEU, et ainsi de suite; puisque ces divisions se succèdent, il est clair que la fin de l'une devient le commencement de l'autre.

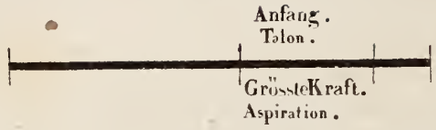
Milieu de chaque division. Mais lorsque l'on trouve cette simple indication: du talon, du milieu, de la pointe de l'archet, il faut généralement employer le milieu de chacune de ces divisions.

Extrêmités de chacune. Les deux extrêmités de chacune conviendront mieux à ce qui demande le plus de force ou le plus de faiblesse dans le son.

Point juste. Les trois divisions ou les trois parties qui constituent la division générale de l'archet, ayant été bien déterminées et pratiquées dans toute leur étendue l'élève intelligent trouvera sans peine le point juste qu'il est nécessaire d'employer pour caracteriser les passages ou les traits, selon leur mouvement.

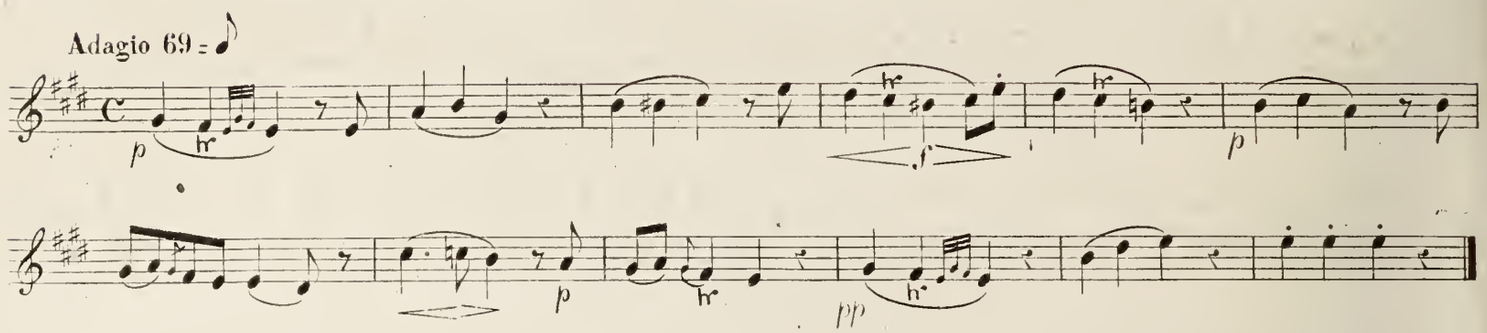
EINTHEILUNG DES BOGENS.
bei folgenden Beispielen angewendet.

DIVISION DE L'ARCHET.
appliquée aux exemples suivans.



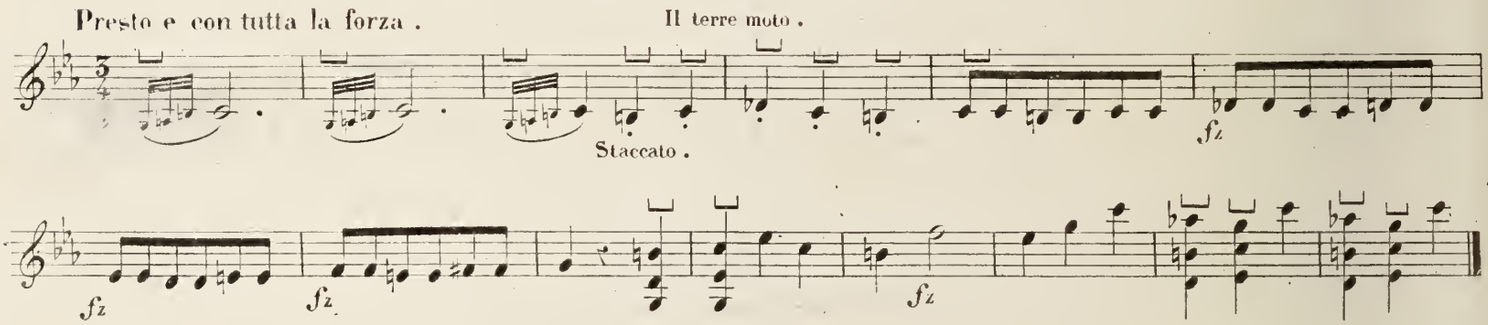
ANHALTUNGSKRAFT. — FORCE DE RETENUE.

(22e Concerto de Viotti.)

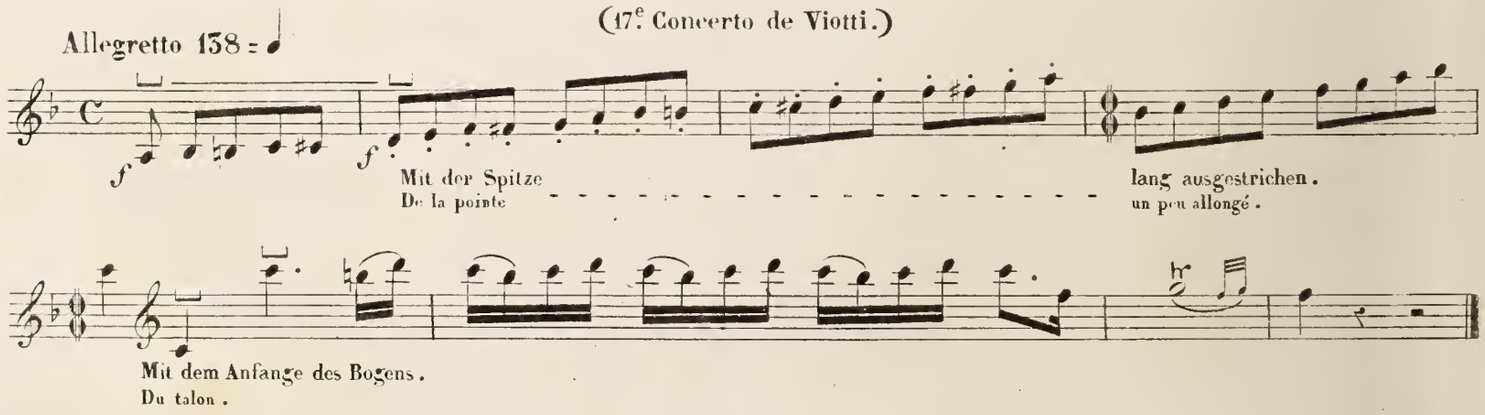


STÜTZKRAFT. — FORCE D'APPUI.

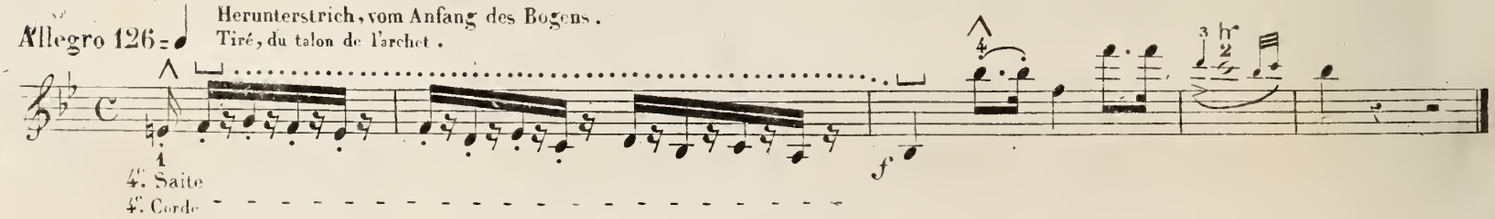
(56e Quatuor d'Haydn.)



(17e Concerto de Viotti.)



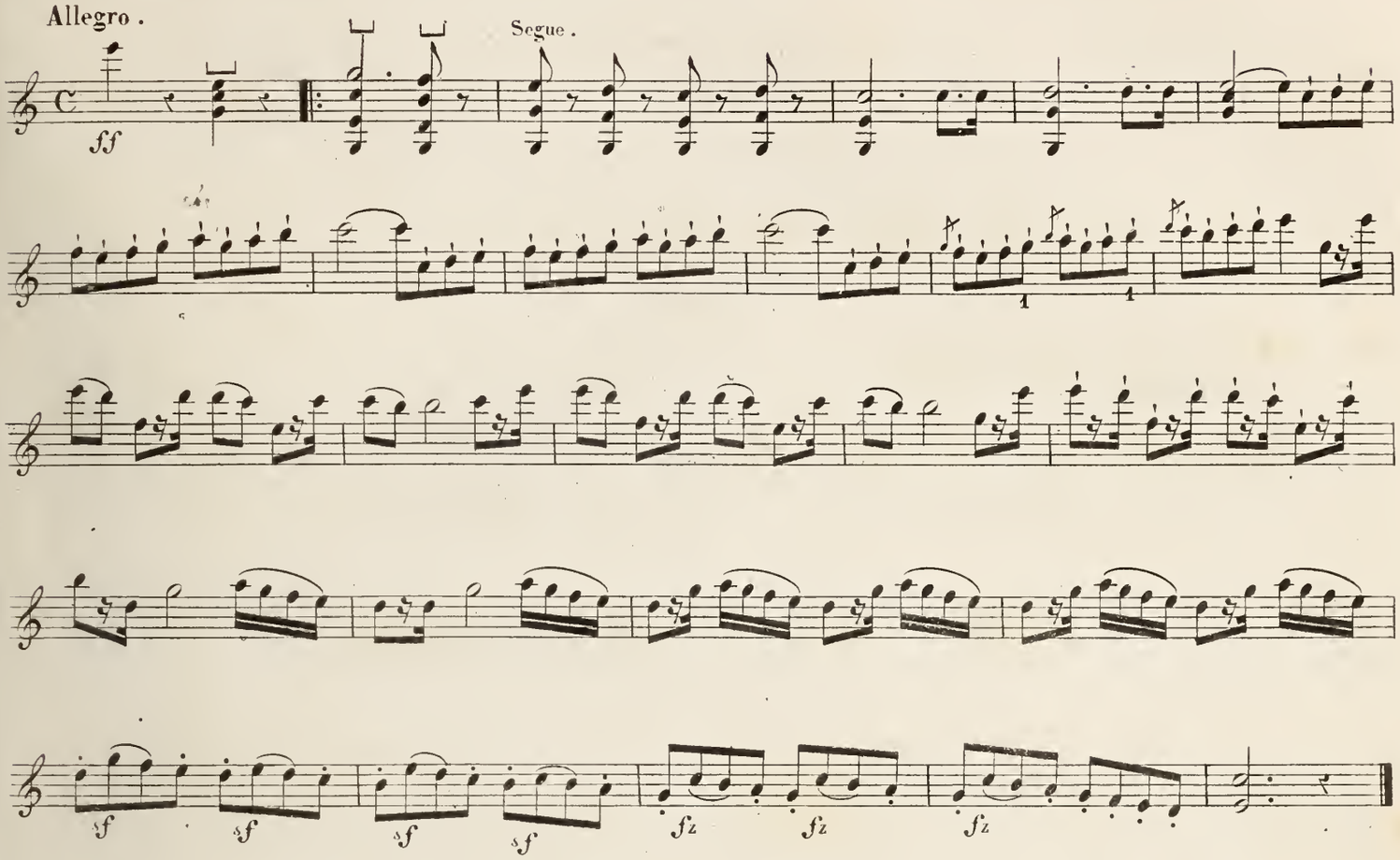
(2e Concerto de Baillot.)



(5e. Symphonie de Beethoven.)

Alle Akkorde müssen mit dem Anfange des Bogens im Herunterstriche gespielt werden.

Tous les accords tirés du talon de l'archet.



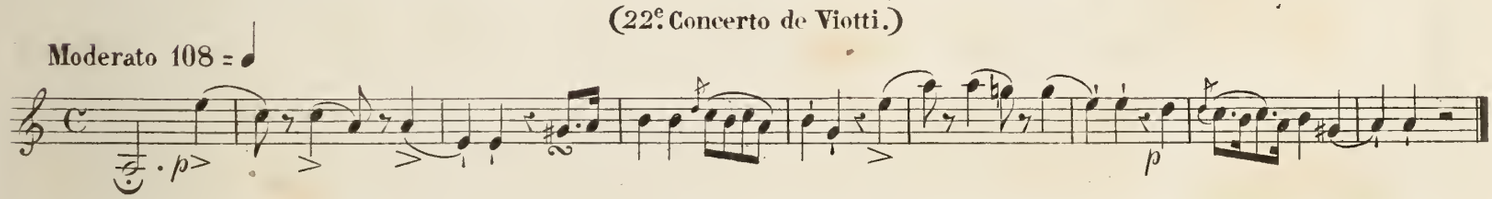
Mitte.
Milieu.

Mit Kraft.
Respiration.

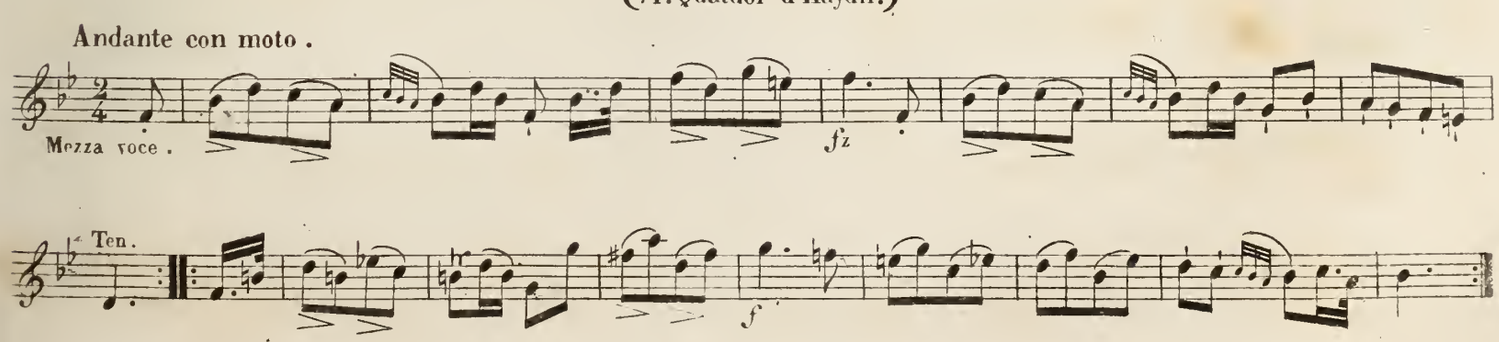
MARKIG IM GESANG.

MOËLLEUX DANS LE CHANT.

(22e. Concerto de Viotti.)



(71e. Quatuor d'Haydn.)



ELASTICITÄT IN DEN STRICHEN.

ETWAS VERLÄNGERTE ABGESTOSSENE STRICHE.

Die Töne müssen getrennt werden, durch eine elastische Bewegung der Bogenstange, durch ein unmerkliches Hüpfen bei etwas verlängertem Strich.

ÉLASTICITÉ DANS LE TRAIT.

DÉTACHÉ UN PEU ALLONGÉ.

Les notes doivent être séparées par le mouvement élastique de la baguette, par un sautillement d'archet imperceptible, un peu allongé.

(24e. Concerto de Viotti.)

Allegro 108 = ♩

f

hr

Ausführung.
Exécution.

Etc:

KURZ ABGESTOSSENE STRICHART.

Diese erfordert das nämliche durch elastische Bewegung der Stange hervorgebrachte Abstossen. Der Bogenstrich darf hier nur sehr wenige Ausdehnung haben, in Bezug auf das Tempo dieses Finale, auch müssen alle Töne gleich, getrennt und rund wie Perlen sein; desshalb nennt man auch diesen Strich: den Perlstrich.

DÉTACHÉ DE TRÈS PEU D'ÉTENDUE.

Même séparation produite par l'élasticité de la baguette. Le coup d'archet doit avoir ici très peu d'étendue, en raison du mouvement de ce finale, et toutes les notes doivent être égales, séparées, rondes comme des perles, ce qui fait appeler ce coup d'archet le perlé.

(63e. Quatuor d'Haydn.)

FINALE. Vivace.

p

Staccato.

Segue.

1e. Fois.

Spitze.
Pointe.

Erlöschen
Expiration.

ABNEHMEN UND GRENZE DES TONES.

In diesen beiden Exempeln muss man mit dem untern Ende des Bogens beginnen und an der äussersten Spitze aufhören, indem man den Bogen nach und nach seinem eigenen Gewichte überlässt und den Ton stufenweisse verschwinden lässt. Das zweite Exempel erfordert viel Anhaltungskraft weil die vier Takte in einem einzigen Herunterstriche gespielt werden müssen.

FAIBLESSE ET LIMITE DU SON.

Dans ces deux exemples on doit commencer par le TALON de l'archet et finir à l'extrêmité de la pointe en abandonnant peu à peu l'archet à son propre poids et laissant expirer le son par degrés. Le second exemple exige la plus grande retenue puisque les quatre mesures doivent se faire en tirant d'un seul coup d'archet.

1tes Beispiel.
1e Exemple.

2tes Beispiel.
2e Exemple.

Adagio.

p pp Morendo.

(UNSCHEINBARER) MATTER ACCENT IN DEN STRICHEN.

ACCENS MATS DANS LE TRAIT.

MARTELIRT. (gehämmert, geschlagen.)

MARTELÉ.

Allegretto. 138 = ♩

(17e Concerto de Viotti.)

An der Spitze.
De la pointe.

Segue.

Etwas gedehnt und fern vom Stege martelirt.
Martelé un peu étendu et loin du chevalet.

(3e Trio de Viotti.)

Allegro assai.

Etwas gedehnter als das erste Beispiel mit stets vollem Ton.
Martelé un peu plus étendu que le 1er et toujours moëlleux.

Moderato 120 = ♩

(1er Caprice de Rode.)

An der Spitze.
De la pointe.

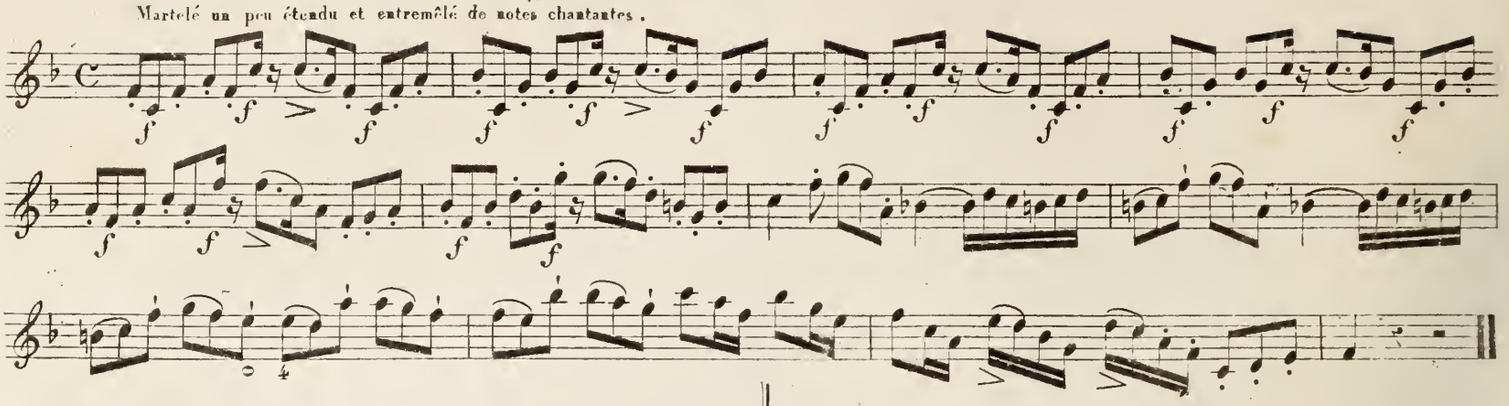
Sehr kurz martelirt und sehr lebhaft vorgetragen (artikulirt.)
Martelé très court et articulé très vivement.

man bleibt in der Lage.
restez à la position.

Allegro 124 = ♩ (3e. Concerto de Baillot. Oeuvre 7.)

Etwas breiter martelirt und mit Gesangtönen vermischt.

Martelé un peu étendu et entremêlé de notes chantantes.



BEMERKUNGEN

die Eintheilung des Bogens betreffend.

Wir haben gesagt dass die Eintheilung des Bogens von seiner Länge, Gestalt und der Art wie man ihn hält abhängt, dass sein unteres Ende (am Frosch) Anhaltungs- und Stützkraft, seine MITTE Gleichgewicht und die SPITZE Schwäche zum Antheil hat.

Nach diesen Eigenschaften muss ein Ton, der stark beginnen und nach und nach abnehmen soll, natürlicher weise vom Frosch bis zur Spitze des Bogens gezogen werden.

Bei dem Singen ist es oft erforderlich dem durch das Einathmen zurückgehaltenen Ton, bei seiner Strömung aus der Brust eine nur spärliche Steigerung zu geben. Die Stimme nachahmend hat der Bogen auf seine Weise das nämliche zu befolgen um nur einen anfänglich schwachen sodann immer an Stärke zunehmenden Ton hervorzubringen, mithin würde es scheinen als ob die Lehre von dessen Eintheilung in Grade nur scheinbar wäre.

Aber selbst die Ausnahmen, weit entfernt diese Lehre umzustossen dienen vielmehr zu deren Bestätigung wenn man die Mühe berücksichtigt welche diese Umkehrung der mehren oder minderen Stärke erfordert. Diese Ausnahmen beweisen ferner, dass in der Hand eines geschikten Spielers eine Fähigkeit vorhanden sein muss, zu rechter Zeit Nachdruck oder Zurückhaltung eintreten zu lassen, und mit der Spitze des Bogens eine Stärke hervorzubringen, die ihm nicht eigenthümlich ist.

Um diese Fähigkeit zu erlangen, ist es nöthig dass man die anhaltenden, anschwellenden, abnehmenden, zusammenhängenden synkopirten Töne so wie die Widerstriche des Bogens studiert, damit dieser allen Verschiedenheiten des Vortrages gehorcht welche so schöne Wirkungen hervorbringen.

Uebrigens gibt es wenige Stellen in der Musik (Phrasen) welche nicht die Richtigkeit unserer Bogeneintheilung unwidersprechlich beweisen, denn die Gesetze der Physik verlangen es so als erstes Erforderniss. Mit den künstlichen Mitteln aber, welche man als Umkehrungen des Bogenstrichs betrachten muss, sich vertraut zu machen, ist ganz unerlässlich.

ZWEI BOGENSTRICHE.

Der Langsame und der Lebhafte, als Grundlagen aller andern.

Der Bogen setzt die Saite durch zwei Mittel in Vibration. (Schwingung)

1) Indem er langsam und mit mehr oder weniger Anhaltungskraft, (Stützkraft,) oder Schwerkraft angewendet wird.

Auf diese Weise kann man auf der Violine singen, die Singstimme nachahmen, welche nicht sprungweise verfährt oder die Töne trennt, sondern sie anhält (trägt) und einen in den andern übergehen lässt.

OBSERVATION.

relative à la division de l'archet.

En parlant de la division de l'archet, nous avons avancé qu'il résultait de la dimension de l'archet, de sa forme, et de la manière dont on le tient, qu'il avait en partage: au TALON, la force d'appui ainsi que celle de retenue; au MILIEU, l'équilibre, et à la POINTE, la faiblesse.

D'après ces propriétés, un son qui doit commencer fort et aller en diminuant, se fait naturellement du talon à la pointe de l'archet.

Cependant, le chant exige souvent dans le son une gradation très ménagée à sa sortie de la poitrine où l'aspiration l'a retenu; à l'imitation de la voix, il faut aussi que l'archet emploie cette aspiration et cette retenue qu'il possède, pour ne donner, de même, qu'un son faible d'abord et qui aille en augmentant de force, d'où il semblerait que le principe relatif à la division de l'archet est illusoire.

Mais, les exceptions, loin de détruire ce principe, ne font au contraire que le confirmer par la peine qu'on éprouve à opérer ce renversement de forces; ces exceptions prouvent de plus qu'il doit exister dans la main d'un artiste habile un pouvoir capable de disposer à propos ou de la force d'appui, ou de celle de retenue, et de donner, au besoin, à la pointe de l'archet, une force qui n'est pas dans sa nature.

Pour obtenir ce pouvoir, il est nécessaire de se livrer à l'étude des sons soutenus, enflés, diminués, filés, syncopés, à celle des coups d'archet contrariés nuancés à contre sens, si l'on veut que l'archet obéisse à toutes ces variétés d'expression qui produisent de si beaux effets.

Au surplus, il est peu de phrases de Musique qui ne doivent faire reconnaitre jusqu'à l'évidence le principe de la division de l'archet tel que nous l'avons exposé, car, les lois de la physique le veulent ainsi comme premier moyen; quant aux moyens artificiels dont il s'agit, on doit les considérer comme des inversions ou renversemens d'archet avec lesquels il est indispensable de se familiariser.

DEUX COUPS D'ARCHET.

Le lent et le vif, principe de tous les autres.

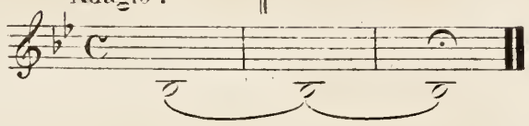
On met la corde en vibration avec l'archet par deux moyens:

1°. En traînant l'archet lentement, avec plus ou moins de retenue et d'appui.

C'est ainsi que l'on peut chanter sur le Violon, à l'imitation de la voix qui n'agit point par saccades et ne sépare point les sons, mais qui les soutient et les porte l'un à l'autre.

LANGSAMER BOGENSTRICH. | COUP D'ARCHET LENT.

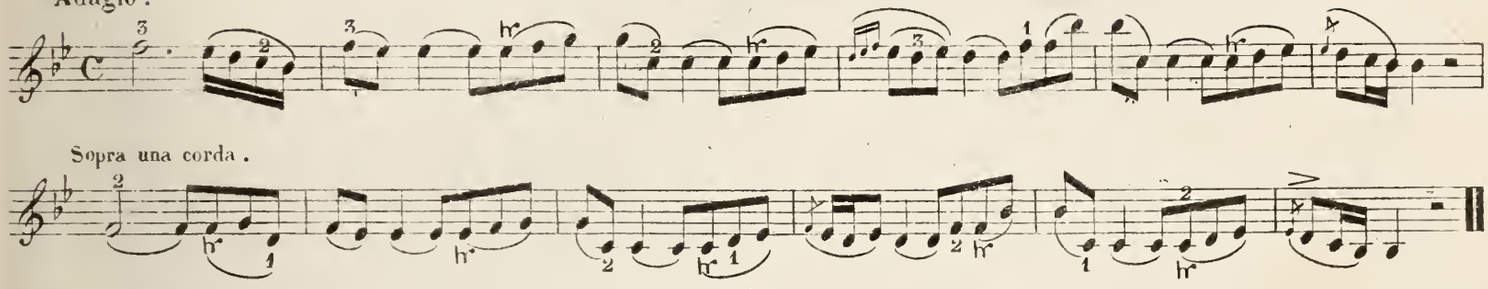
Adagio.



Anhalten des Bogens. | Retenue d'archet.

(26e. Quatuor d'Haydn.)

Adagio.



Das ANHALTEN des Bogens im Adagio, entscheidet dessen allgemein angenommenen Charakter, der in einem tiefgedrängten Gefühle besteht, welches uns so anspricht, dass man es lange in dem Herzen bewahren möchte. Dieses Gefühl soll die Langsamkeit des Bogens genau und dadurch ausdrücken, dass er den Ton nur im letzten Augenblicke u. gleichsam ungern verlässt.

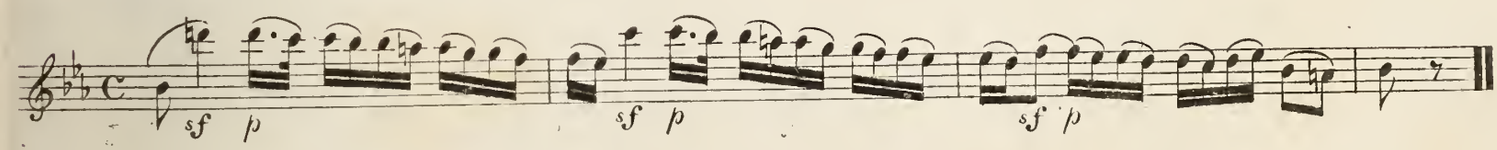
Dieses ANHALTEN schliesst aber keinesweges grosse, leidentschaftliche Bewegungen aus, welche nur mit lebhaftem Bogenstrich ausgedrückt werden können. Z. B.

La RETENUE d'archet dans l'Adagio en décide le caractère pris dans son acception générale, caractère, qui consiste en un sentiment profond et concentré dans lequel on se complait tellement que l'on voudrait le conserver longtemps dans le cœur. C'est ce sentiment que la lenteur de l'archet doit justement exprimer en ne quittant la note qu'au dernier moment et comme avec regret.

Cette RETENUE d'archet n'exclut cependant point les grands mouvemens de la passion qui ne peuvent être bien rendus qu'avec beaucoup de mouvement dans l'archet. Exemple:

(8e. Quintetto de Mozart.)

Adagio non troppo.

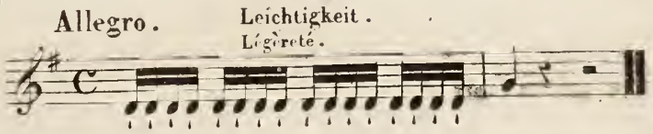


2) Das zweite Mittel die Saite in Vibration zu setzen ist ein lebhafter Bogenstrich. Der grösste Theil dieser Striche muss LEICHT sein. Diejenigen welche eine gewisse Schwerkraft verlangen, wie z. B. das Martelé oder Staccato müssen so gemacht werden dass alle Töne RUNDHEIT bekommen.

2°. Le second moyen dont on se sert pour mettre la corde en vibration est de passer l'archet vivement dessus; c'est ainsi que se font les traits. La plupart des coups d'archet de ces traits doivent être LÉGERS; ceux qui exigent un certain appui, comme le martelé ou le staccato doivent être faits de manière à ce que toutes les notes aient de la RONDEUR.

LEBHAFTER BOGENSTRICH. | COUP D'ARCHET VIF.

Allegro. Leichtigkeit. Légèreté.



(23e. Concerto de Viotti.)

Allegro.

In derselben Lage bleibend
Restez à la position.

RUNDHEIT.

RONDEUR.

Allegro 76 = ♩

(9e. Concerto de Baillot. Oeuvre 30.)

Etwas entfernt von dem Stege martelirt (abgestossen.)
Martelé un peu loin du chevalet.

Restez.

Alle Bogenstriche entspringen, nothwendigerweise aus diesen zwei Mitteln, die Saiten in Vibration zu setzen. Ihre Grundgesetze sind LANGSAMKEIT, oder GESCHWINDIGKEIT. Man muss sie wohl zu unterscheiden trachten, in Gesangstellen die Töne binden und bei nicht gebundenen Noten, als Gegensatz, rein abstossen.

Man wird in dem Artikel DÉTACHÉ sehen, dass es ausnahmsweise Bogenstriche gibt, welche gedehnt, geschleppt werden müssen, welche man GEMISCHTE benennen kann, weil sie bei lebhaften Stellen angewendet, zugleich etwas von der den Gesangstellen eigenthümlichen Zurückhaltung besitzen.

Tous les coups d'archet proviennent nécessairement de ces deux moyens employés pour faire vibrer la corde; ils ont pour principe LA LENTEUR ou LA VITESSE, il faut s'attacher à les bien caractériser afin de soutenir et lier les sons dans le CHANT et de détacher nettement dans le TRAIT qui lui sert de contraste.

On verra dans l'article DÉTACHÉ, qu'il y a, par exception, des coups d'archet qui doivent être TRAINÉS, et que, par cette raison, l'on peut considérer comme coups d'archet MIXTES, puisqu'étant employés dans un trait vif, ils se font avec un peu de cette retenue généralement exigée dans un chant.

ZUSAMMENGESETZTER BOGENSTRICH.

Es gibt noch eine Art Bogenstrich, welchen man den ZUSAMMENGESETZTEN nennen kann, weil er in der gleichzeitigen Anwendung des langsamen und des lebhaften Striches besteht. Er verlangt sowohl Lebhaftigkeit als Haltkraft und soll die Wirkung von zwei Stimmen hervorbringen, deren eine den Gesang (Melodie) vorträgt, während die andere in abgestossenen Noten begleitet.

COUP D'ARCHET COMPOSÉ.

Il est un autre coup d'archet que l'on peut appeler COMPOSÉ puisqu'il consiste dans l'emploi simultané du coup d'archet lent et du coup d'archet vif. Il demande à la fois autant de vivacité que de retenue, et il doit produire l'effet de deux parties différentes dont l'une chante, en trainant, et l'autre accompagne en détachant:

BEISPIEL.

EXEMPLE.

(32e. Etude de Fiorillo.)

Adagio espressivo.

Etc.

DETACHIRTE (Abgestossene) BOGENSTRICHE.

Die Zierlichkeit wird durch schönes detachiren hervorgebracht.

Zierlichkeit ist eine der drei Grundlagen des mechanischen einer guten Ausführung.(1) Diese Zierlichkeit hängt grösstentheils von der Art wie man detachirt ab und erfordert also wesentlich:

1) Dass man die Grundregel des Détaché im allgemeinen und seine verschiedenen Arten keñen lernt, welche dem Spiele so viele Anmuth und Mannigfaltigkeit geben.

2) Zu wissen welcher Abtheilung des Bogens man sich bedienen muss um es wohl zu karakterisiren.

3) Sich an einige Details (besondere Umstände) des Mechanismus zu halten um die Mittel zu erwerben sie leichter auszuführen.

Die VERÄNDERTEN Bogenstriche, das heisst, solche die aus verschiedenen Elementen (Bestandtheilen) bei derselben Stelle zusammengesetzt sind, werden der Gegenstand eines eigenen Artikels sein.

Die detachirten Striche sind wohl unter sich verschieden; aber diese Verschiedenheit ist nur relativ. Man muss sie als Grundbogenstriche betrachten, weil sie einen eigenthümlichen Carakter haben und bei der Bildung der gemischten Bogenstriche angewendet werden.

Man hat gesehen dass zwei Bogenstriche, der Langsame und der Lebhafte die Prinzipien aller andern sind.

Der lebhafte Bogenstrich ist der Ursprung des Abstossens (détaché)

Der Lebhafte ist wesentlich die Grundlage der detachirten Striche.

Die Detachirten hinsichtlich ihrer Wirkungen auf der Saite sind:

MATTE, ELASTISCHE, GEDEHNTE.

Matte Bogenstriche.

Matte Bogenstriche sind:

1) Der gros Detachirte. 2) Der Martelirte. 3) Das Staccato.

Allgemeine Art sie hervorzubringen.

Man lässt den Bogen leicht auf der Saite liegen.

Die Töne müssen durch eine mehr oder weniger ausgedehnte Bewegung des Handgelenkes u. des Vorderarmes gebildet werden.

Man benützt das Geschmeidige der Bogenstange bei jeder Art.

Die Haare auf der Saite gelassen, verhindern die völlige Freiheit der Vibration; dieser Mangel an Freiheit gibt den Tönen einen Ausdruck, welchen wir mit dem Namen: MATTER Ausdruck belegen.

Elastische Bogenstriche.

Elastische Bogenstriche sind:

1) Der leicht Detachirte. 2) Der Perlstrich. 3) Der Hüpfende Springende. 4) Das ricochet oder geworfene u. hüpfende Staccato.

Die Art wie man sie im allgemeinen macht.

Mit mehr Spiel, mehr Elasticitat des Bogens als bei den Vorhergehenden, wobei die Elasticitat ein wenig gehemmt war.

Manchesmal hüpfend, springend genug um die Saite etwas zu verlassen, aber nur bei gewissen Passagen.

Gedehnte Bogenstriche.

Gedehnte, geschleppte Bogenstriche sind:

1) Der mehr oder weniger aufliegend detachirte. 2) Der Flötenstrich.

Diese müssen als Gemischte betrachtet werden, weil der Bogen dabei lebhaft genug gezogen mithin sowohl dem langsamen als lebhaften Strich zugleich verwandt sind.

(1) Siehe den Artikel: Art zu arbeiten.

COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS.

La netteté dépend du détaché, dans les traits.

La netteté est l'une des trois bases du mécanisme de toute bonne exécution.(1) Cette netteté dépend en grande partie de la manière dont on fait LE DÉTACHÉ; il est donc essentiel:

1° De connaitre le principe du détaché en général, et les diverses sortes de détachés qui donnent au jeu tant de charme et de variété.

2° De savoir de quelle partie ou division de l'archet on doit se servir pour les bien caractériser.

3° De s'attacher à quelques détails de mécanisme pour obtenir les moyens de les faire plus facilement.

Les coups d'archet VARIÉS, c'est-à-dire composés d'élémens différens dans le même trait, seront l'objet d'un article spécial.

Quant aux DÉTACHÉS, ils offrent bien entr'eux une variété, mais cette variété n'est que relative, et l'on doit les considérer comme coups d'archet ÉLÉMENTAIRES parcequ'ils ont un caractère qui leur est propre et qui sert à la composition des coups d'archet mélangés.

On a vu que deux coups d'archet, LE LENT, et LE VIF, étaient le principe de tous les autres.

Le coup d'archet vif est le principe des détachés.

Le coup d'archet VIF est essentiellement le principe des détachés.

Les détachés, par rapport à leur effet sur la corde, sont:

MATS, ELASTIQUES, TRAINÉS.

Coups d'archet mats.

Les coups d'archet MATS sont:

1° Le grand Détaché. 2° Le Martelé. 3° Le Staccato.

Manière de les faire en général.

Laisser l'archet légèrement posé sur la corde.

Articuler les notes, par un mouvement plus ou moins étendu, avec le poignet et l'avant-bras.

Profiter du jeu de la baguette plus ou moins flexible pour chacun d'eux.

Le crin de l'archet, laissé sur la corde, empêchant que ses vibrations ne soient entièrement libres, ce défaut de liberté donne à la note faite ainsi un accent que nous ne saurions appeler qu'accent MAT.

Coups d'archet élastiques.

Les coups d'archet ÉLASTIQUES sont:

1° Le Détaché léger. 2° Le Perlé. 3° Le Sautillé.

4° Le Staccato à ricochet ou jetté et rebondissant.

Manière de les faire en général.

Avec plus de jeu, plus d'élasticité d'archet que les précédens dont on a vu que l'élasticité était un peu restreinte.

Quelquefois assez sautillés pour quitter un peu la corde, mais dans de certains passages seulement.

Coups d'archet trainés.

Les coups d'archet TRAINÉS sont:

1° Le Détaché plus ou moins appuyé. 2° Le Détaché flûté.

Ceux-ci doivent être considérés comme mixtes puisqu'ils se font en trainant l'archet assez vivement et qu'ils tiennent ainsi à la fois du coup d'archet lent et du coup d'archet vif.

(1) Voyez l'article intitulé: Manière de travailler.

1.
MATT DETACHIRTE STRICHE.
GROSSES DÉTACHÉ.

Grosses Détaché. Verfahrungsart dabei.

1.) Die Saite wird im Herunterstriche angeschlagen.
2.) mit einiger Schwerkraft, (Druck)
3.) vom Stege entfernt,
4.) sehr lebhaft.
5.) Nur ein einziger Strich darf gehört werden.
6.) Den Bogen ganz kurz abgesetzt.
7.) Man lässt ihn ohne Gewalt auf der Saite,
8.) diese Regeln gelten auch beim Hinaufstriche.

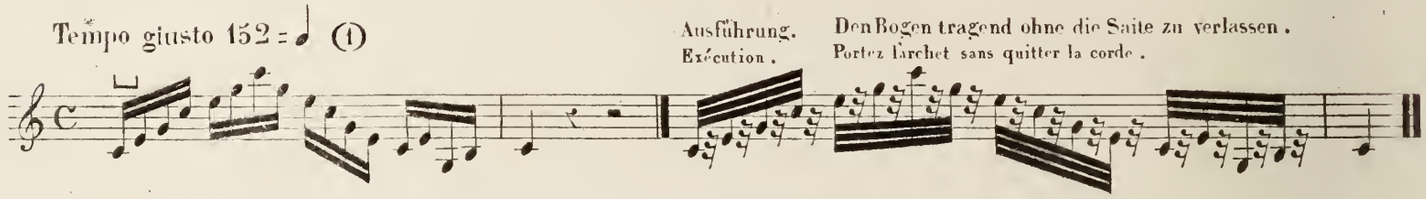
NB. Nach Maasgabe des Tempo sei der Bogenstrich mehr oder weniger breit.

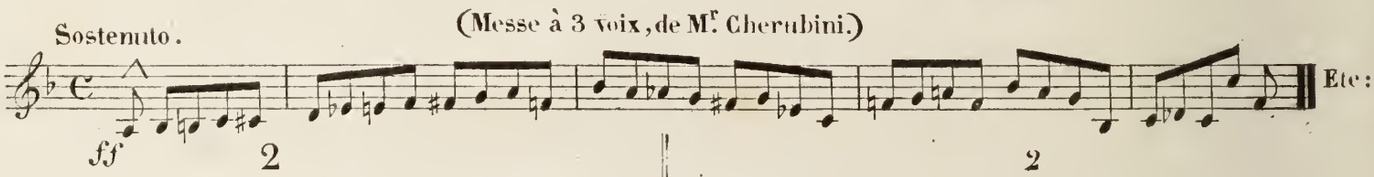
1
DÉTACHÉS MATS.
GRAND DÉTACHÉ.

Grand Détaché. Manière de le travailler.

1°. Attaquez la corde en tirant,
2°. avec un peu d'appui,
3°. loin du chevalet.
4°. très vivement.
5°. ne faites entendre qu'un seul coup.
6°. arrêtez l'archet tout court.
7°. laissez-le sans force sur la corde.
8°. faites de même en poussant.

Nota. Étendre plus ou moins l'archet selon le mouvement.





2 MARTELÉ. (Gehämmert.)

2 MARTELÉ.

Abtheilung des Martelé.

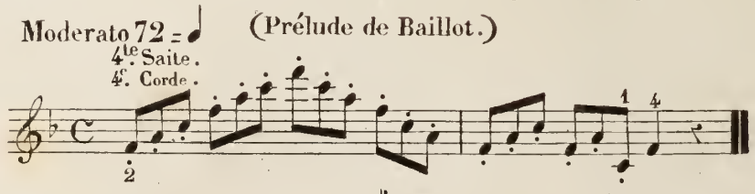
Division du Martelé.

Martelé. Verfahrungsart

1.) Der Daumen wird gegen die Stange gedrückt.
2.) Jeder Ton lebhaft und egal, mit Schnellkraft angeschlagen.
3.) mit dem Handgelenke. Man lässt den Vorderarm ein wenig folgen
4.) wenn das Tempo weniger lebhaft
5.) und folglich der Bogenstrich weniger kurz ist;
6.) einen kleinen Halt zwischen jedem Ton.
7.) Der Bogen bleibt nach jedem Tone auf der Saite, doch ohne Gewalt.
8.) Man verlängert das Martelé auf der Quinte etwas, damit die Magerkeit der hohen Töne verbessert wird.

Martelé. Manière de le travailler.

1°. Le pouce serré contre la baguette.
2°. piquez chaque note vivement et également
3°. du poignet, laissant suivre un peu l'avant bras
4°. si le mouvement est moins vif,
5°. et si, par conséquent, le coup d'archet est moins court;
6°. un petit repos entre chaque note.
7°. laissez l'archet sans force sur la corde après la note faite.
8°. allongez un peu le martelé sur la chanterelle pour corriger la maigreur des sons aigus.



(1) Man kann zu diesem das Tempo bis 152 = ♩ Maelzel steigern, selbst bis zu 160 = ♪ wenn die Passage von kurzer Dauer ist. Ueberschreitet man dieses Tempo, so bedient man sich der Elasticität der Bogenstange, um das, in N°. 4 der Bogenstriche angezeigte leichte Détaché damit auszuführen.

(1) On peut articuler ce grand détaché mat jusqu'au numéro 152 = deux doubles croches du métronome de Maelzel, et même jusqu'au 160 = deux doubles croches si le passage est de courte durée. — Ce mouvement dépassé on profite de l'élasticité de la baguette pour faire le détaché léger indiqué au numéro 4 des coups d'archet.

3

STACCATO.

Das Staccato oder articulirtes Détaché macht man, indem man die erste Note kühn herunterstreicht und alle andern in einem Bogenstriche mit Egalität im Hinaufstriche pikirt, gleich kleinen, lebhaften und kurzen Martelés.

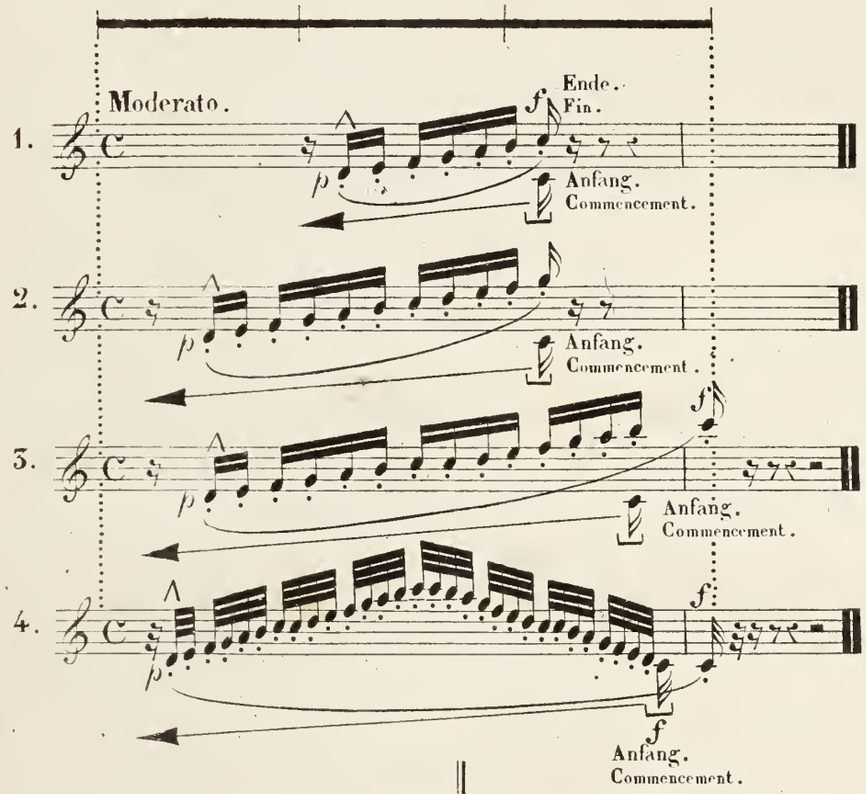
Der Umfang des Staccatos richtet sich nach der Anzahl der Noten woraus es besteht; z. B.

3

STACCATO

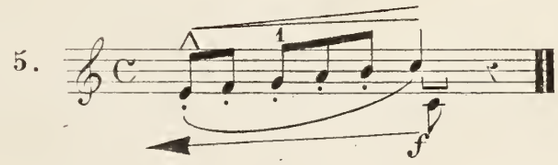
Le staccato ou détaché articulé se fait en tirant brusquement et fort la 1e note, et en piquant avec égalité toutes les autres que l'on pousse du même coup d'archet comme de petits martelés vifs et courts.

L'étendue du staccato est proportionnée au nombre de notes dont il est composé; exemples:



Wenn es der Carakter des Musikstückes erheischet, wird das Staccato gedehnter vorgetragen, das heisst, man gibt jedem Tone grössere Dauer und dem Bogenstrich mehr Ausdehnung; z. B.

Cependant si le caractère du morceau l'éxige, on fera le staccato plus largement, c'est-à-dire, en donnant plus de durée à chaque note et plus d'étendue à l'archet; exemple:



Einige Personen haben die natürliche Gabe das Staccato sehr geschwind machen zu können, das heisst, ohne Hülfe des Studiums, vermittelst einer steifen Bewegung des Handgelenkes und des Armes und einer Art von zitternder Bewegung, womit alle Töne mit grosser Leichtigkeit hervorgebracht werden. — Selten aber kann man es taktgerecht, oder anders als im Fluge machen, wenn man es nicht nach folgenden Regeln ordnet.

Das STACCATO welches man sich durch Studium zu eigen macht ist aus Druck und Nachlass (Weichheit) zusammengesetzt. Es ist ein vermittelst einer Bewegung des Handgelenkes oft wiederholter Saitenanschlag, welchem ein kleiner Bogennachlass vermittelst des Daumens während des klei-

Quelques personnes ont la faculté de faire le staccato très vite, naturellement, c'est-à-dire, sans le secours du travail, par un mouvement de raideur donné au poignet ainsi qu'au bras, par une espèce de frémissement au moyen du quel on articule toutes les notes avec une grande facilité. — Il est rare que l'on puisse le placer en mesure et le faire autrement qu'à la volée si l'on ne cherche à le régler de la manière indiquée ci après.

Le STACCATO qui peut s'aquérir par le travail est un composé de mordant et de mollesse; c'est une légère attaque de corde réitérée faite par un mouvement du poignet, suivie d'un peu d'abandon de l'archet moins soutenu par le pouce pendant le petit arrêt que l'on fait sur la corde à chaque note.

nen Einhaltes auf der Saite am Ende jedes Tones folgt. Man erlernt das STACCATO leichter wen man das Pikiren und Anhalten steigert, bis man im Stande ist, es mit Zierlichkeit geschwind und mit Leichtigkeit vorzutragen.

Art dasselbe einzuüben.

1.) Man zieht den Bogen ein wenig an, dadurch dass man den Daumen gegen die Stange drückt um die erste Note jedes Taktes mit Ungestüm zu markiren u. lässt dem Bogen Spielraum für die andern Noten.

2.) Diese erste Note streiche man stark und lebhaft herab.

3.) Bei jedem Takttheil hält der Bogen ganz kurz auf der Saite ein.

4.) Mit demselben Bogenstriche werden alle andern Noten gleichmässig abgestossen, doch im Vergleich mit der Ersten jedes Takttheils fast PIANO.

5.) Bei jeder dieser PIANO gespielten Noten hält der Bogen ein wenig auf der Saite ein.

6.) Die letzte Note muss sehr lebhaft im Hinaufstriche, (der Ersten entsprechend,) abgestossen werden.

7.) Man übe sich auch diese letzte Note schwinden zu lassen, wie es manchmal geschehen muss.

8.) Nach Anzahl der Noten gebe man dem Staccato verhältnissmässig mehr oder weniger Ausdehnung, wie es in den Beispielen am Anfange dieses Artikels vorgeschrieben ist.

On parvient plus facilement à faire le STACCATO en exagérant le piqué et l'arrêt sur la corde jusqu'à ce que l'on soit en état de l'articuler nettement plus vite et avec légèreté.

Manière de le travailler.

1°. Serrez un peu l'archet en appuyant le pouce contre la baguette pour marquer brusquement et fort la 1e note de chaque temps et laissez du jeu à l'archet pour les autres notes.

2°. Tirez fort et très vivement cette 1e note.

3°. Arrêtez l'archet tout court sur la corde à chaque temps.

4°. Piquez également toutes les autres notes du même coup d'archet poussé, mais PIANO comparativement à la 1e note de chaque temps.

5°. Arrêtez un peu l'archet sur la corde à chacune de ces notes faites PIANO.

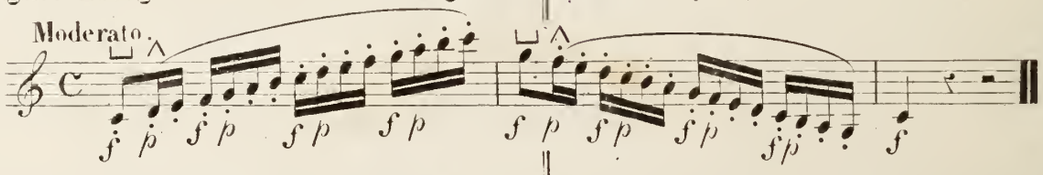
6°. Poussez fort et très vivement la dernière note en la coupant comme la première.

7°. Exercez vous également à enlever la dernière note ainsi que l'on doit le faire quelquefois.

8°. Donnez plus ou moins d'étendue au staccato selon le nombre de notes, conformément aux exemples placés au commencement de cet article.

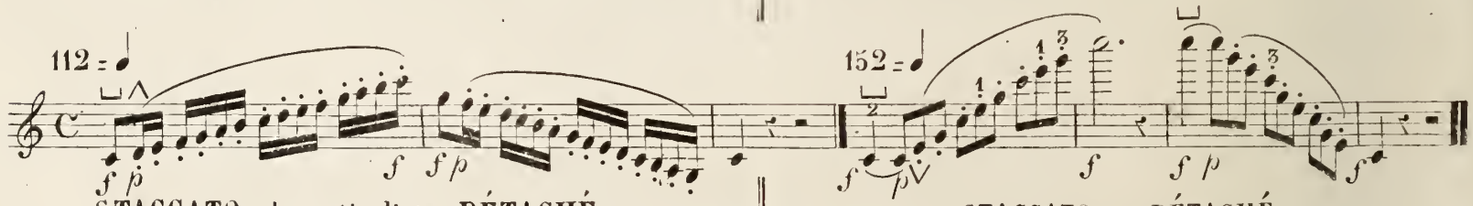
Folgende Passage übe man zuerst sehr langsam:

Exercer ce passage d'abord très lentement.



Wenn man die Schwerkraft und Leichtigkeit des Bogens auf diese Weise abwechselnd anwendet, so wird man bald im Stande sein das Staccato mit Gleichheit auszuführen u. es tacktgerecht in die Bewegungen der N°. 112 und 152 des Metronomes von Maelzel, bei folgenden und ähnlichen Passagen, einzutheilen.

Le mordant et la légèreté d'archet employés ainsi alternativement mettront bientôt en état de faire le staccato avec égalité, et de le placer en mesure aux mouvemens des N°s. 112 et 152 du métronome de Maëlzel dans ces passages ou dans leurs équivalens.



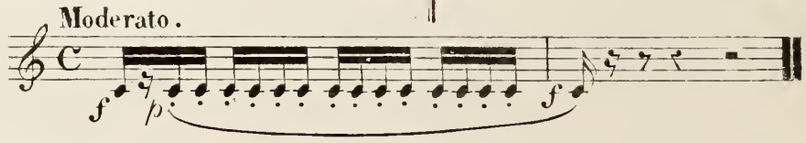
STACCATO oder articulirtes DÉTACHÉ aller Gattungen.

STACCATO ou DÉTACHÉ articulé de toutes les espèces.

Auf derselben Note.

Sur la même note.

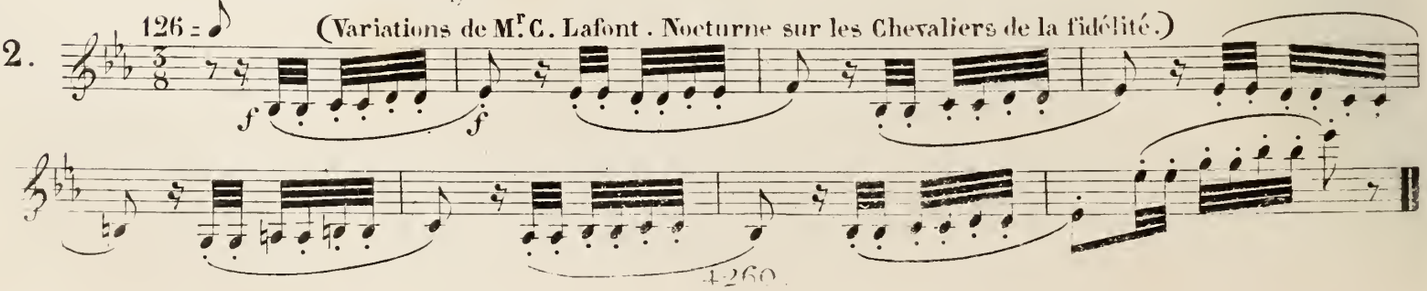
1.



Auf derselben Saite.

Sur la même corde.

2.



(Variations de Mr. C. Lafont. Nocturne sur les Chevaliers de la fidélité.)

Mit aufsteigender Tonleiter. | Sur la gamme en montant.

3.

Mit absteigender Tonleiter. | Sur la gamme en descendant.

4.

Aufsteigend mit Akkordensprüngen. | Sur des notes d'accord en montant.

5.

Absteigend in Akkordensprüngen. | Sur des notes d'accord en descendant.

6.

Mit wenig Noten. | Avec peu de notes

Andante. (Thême varié de Rode.)

7.

Mit vielen Noten auf einer Saite. | Avec beaucoup de notes sur la même corde.

4te Saite.
4e. Corde.

8.

Mit vielen Noten und auf verschiedenen Saiten. | Avec beaucoup de notes en changeant de cordes.

(3e. Etude de Baillot, inédite.)

9.

Im Arpeggio. | En arpeggio.

(1re Etude de Baillot, inédite.)

Maestoso.

10.

Mit Zartheit. | Avec douceur.

(1re. Concerto de Viotti.)

All°. maestoso 100 = ♩

11.

Moderirt. (3e Étude de Fiorillo.) Modérément.

Allegro.

12.

Schnell. (7e Caprice de Rode.) Vite.

Moderato.

13.

Sehr schnell. (2e Thême varié par Mr. D'outrepont.) Très vite.

Moderato.

14.

Singend. (Sérénade de Beethoven.) Chantant.

Adagio.

15.

Breit und markig. Large et moëlleux.

Allegro con moto 152 = ♩ (2e Quatuor de Baillot.)

16.

In derselben Lage
Restez à la position.

3e Corde.

Breit und crescendo. Largement et crescendo.

(19e Concerto de Viotti.)

Maestoso.

17.

Im Herunterstriche. En tirant.

Moderato.

18.

Verschiedenartig. | Varié.

Moderato 104 = ♩ (7.e Caprice de Rode.)

19.

Verschiedene Arten wie man diese Passage im Staccato variiren kann. | Manière dont on peut varier ce passage en STACCATO.

Allegretto 100 = ♩ (Rondo du 24.e Concerto de Viotti.)

20.

Wechselweise herunter und hinauf gestrichenes STACCATO.

Das STACCATO oder artikulirte DETACHE, kann bei den meisten oben gegebenen Exempeln im Herunterstriche gemacht werden. Es ist nützlich diesen Bogenstrich auf jede Weise zu üben, damit man zu allen Stellen die gehörige Geschmeidigkeit, Lebhaftigkeit und Leichtigkeit gewinnt. Dieses wird man am sichersten erreichen, wenn man das Staccato mit Tonleitern übt, wie in folgendem Beispiele.

TIRÉ et POUSSÉ ALTERNATIVEMENT.

Le STACCATO ou DÉTACHÉ articulé peut se faire en tirant dans la plupart des passages donnés ci dessus pour exemples. Il est utile d'exercer ce coup d'archet de toutes les manières, pour obtenir la souplesse, la vivacité et la légèreté convenables dans les traits. On y parviendra en le pratiquant sur la formule des gammes, et comme dans l'exemple suivant.

21.

(Ebenso kann man es bei der 2ten Etude von Kreuzer, anwenden.) | (On pourra exercer de même cette 2.e Etude de Kreuzer.)

All.o moderato.

22.

Ete:

RICOCHETIRENDES
(springendes hüpfendes)
STACCATO.

Art der Ausführung

Dieses STACCATO macht man sowohl im Herunter, als auch im Hinaufstriche, meistens aber im Hinaufstriche, und dadurch, dass man den Bogen an dem Ende seiner Mitte, etwa zwei Zoll hoch auf die Saite fallen lässt; auf diese Weise springt er wieder in die Höhe und schlägt mehrere Töne nacheinander von selbst an. Man muss nach jeder aufwärts gestossenen Note den Bogen lebhaft von der Saite heben.

So machte es R. Kreutzer bei folgender Passage.

STACCATO à RICOCHET
ou détaché jetté.

Manière de le travailler.

Le STACCATO À RICOCHET se fait en tirant ou en poussant, mais plus généralement en tirant l'archet et en le jettant de l'extrêmité du milieu, et d'environ deux pouces de hauteur sur la corde: il rebondit alors et pique plusieurs notes de lui même par l'effet de ce rebondissement; il faut enlever l'archet vivement de dessus la corde à chaque note poussée.

C'est ainsi que nous l'avons vu pratiquer à R. Kreutzer dans ce passage.

Allegro moderato. (10e. Concerto de Kreutzer.)

23. (1)

(3e. Variation du 5e. Air varié de Mr. de Bériot.)

24. (2)

Tirez. Tirez. Tirez.

In diesem letzten Beispiele hat der Autor das gewöhnliche, und das hüpfende STACCATO sehr glücklich angewendet.

Vermittelst des springenden Bogens kann man sowohl herunter als auch hinaufwärts eine grössere Notenreihe in einem Bogenstriche anschlagen. Man darf nur den Bogen etwas höher herabfallen lassen. (1) Beispiele darüber findet man in dem Werke des Herrn Guhr, in Frankfurt.

Man hat bis jetzt noch keine besondere Bezeichnung für dieses STACCATO.

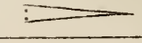
Man könnte dieses Zeichen gebrauchen:

(1) N. Paganini ist der Erste den wir es anwenden sahen.

Dans ce dernier exemple, l'auteur a fait un heureux emploi du STACCATO ordinaire et de celui à ricochet.

Au moyen du rebondissement de l'archet employé dans le STACCATO à ricochet on articule un plus grand nombre de notes d'un seul coup d'archet tiré ou poussé: il suffit alors de faire tomber l'archet d'un peu plus haut sur la corde. (1) On en trouvera des exemples dans l'ouvrage de Mr. Guhr, de Francfort.

On n'a jusqu'à présent, employé pour indiquer le ricochet aucun signe différent de celui du STACCATO ordinaire.

On pourrait se servir de celui ci: 

(1) Mr. Paganini est le premier que nous avons entendu en faire usage.

4.

ELASTISCHE DÉTACHÉ.

LEICHTER STRICH.

4.

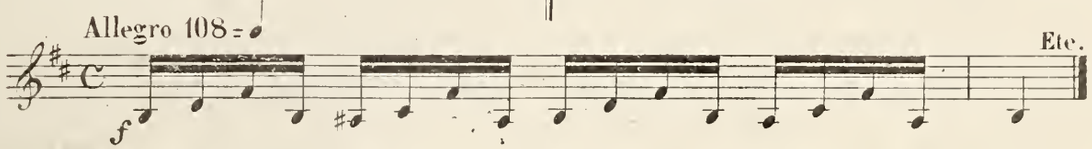
DÉTACHÉS ÉLASTIQUES.

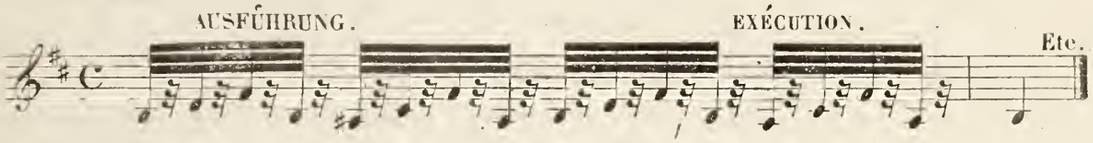
DÉTACHÉ LÉGER.

Eintheilung des Bogens.
Division.

1 Elastischer Strich. Verfahren dabei. Man trenne jeden Ton, indem man den Bogen sehr leicht auf der Saite hält und die Elasticität der Stange benützt, um ihr einen unmerklich hüpfenden und etwas verlängerten Schwung zu geben. So wie es bei der Eintheilung des Bogens und bei folgendem Beispiele gezeigt wurde.

1. Détaché léger. Manière de le travailler. Séparez chaque note en tenant l'archet très légèrement sur la corde, en profitant de l'élasticité de la baguette pour lui donner un sautillement imperceptible et un peu allongé, ainsi qu'on l'a dit dans la division de l'archet en donnant ce passage pour exemple :





5.

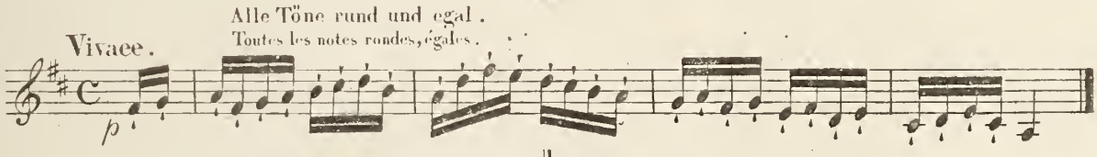
PERLSTRICH.

5.

DÉTACHÉ PERLÉ.

2. Perlstrich. Verfahren dabei. Die Töne werden ebenso getrennt, wie oben bemerkt wurde, aber rücksichtlich des Tempo gibt man dem Striche wenig Ausdehnung. So wie es bei der Eintheilung des Bogens und bei folgendem Beispiele gezeigt wurde.

2. Détaché perlé. Manière de le travailler. Séparez de même chaque note en profitant de la lasticité de la baguette, mais donnez très peu d'étendue à l'archet en raison du mouvement, ainsi qu'on l'a dit à la division de l'archet en citant ce passage pour exemple



6.

HÜPFENDER STRICH.

6.

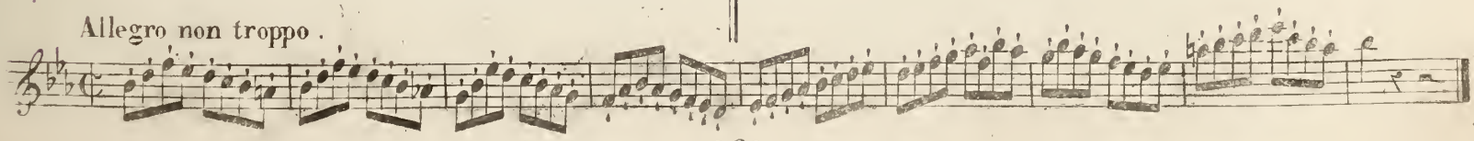
DÉTACHÉ SAUTILLÉ.

3. Hüpfender Strich. Verfahren dabei. Man lässt den Bogen auf derselben Stelle leicht hüpfen, wobei man die Saite nur wenig verlässt.

Paesiello verlangte dass diese Violinbegleitung bei einem JUDICABIT seiner Composition, stark detachirt gespielt werde, um gegen den Gesang, welcher aushaltende Töne hat, besser abzustechen.

3. Détaché sautillé. Manière de le travailler. Faites sautiller l'archet à la même place, légèrement et en quittant un peu la corde :

Paesiello demandait que cet accompagnement de Violon d'un JUDICABIT de sa composition fut très détaché pour mieux contraster avec le chant qui soutient des rondes.



7.

RICOCHETIRENDES (aufprallendes) STACCATO.

4. Ricochetirendes Staccato.

Bei der Aufstellung aller Arten von STACCATO haben wir zwar auch dass RICOCHETIRENDE angeführt, obgleich es wesentlich zu den elastischen Strichen zu rechnen ist, weil es vermittelst des auffallenden und springenden Bogens hervorgebracht wird; so wie man vermittelst des umgekehrten Bogens die Passage in der Ouverture der Oper: der Calif von Bagdad spielt. Wir haben sie bei der Abhandlung vom Rhythmus angeführt. Die Art wie das ricochetirende STACCATO gemacht wird ist in der Reihe der Beispiele, aller Arten von Staccato pag. (100) gezeigt worden.

8.

DER GESCHLEPPTE oder AUFLIEGENDE STRICH.

Der geschleppte oder aufliegende Strich. Verfahren dabei.

Dieser STRICH wird in der Mitte, oder an der Spitze des Bogens gemacht, welchen man dabei mit mehrem oder minderem Druck auf der Saite liegen lässt, um die Töne nicht von einander zu trennen.

Man gebraucht ihn bei dem TREMULANDO und bei den sechszehntheil Noten in den Simphonien, wo die Wirkung durch die Zahl der Instrumente verbessert wird.

7.

STACCATO À RICOCHET.

4. Staccato à ricochet.

En présentant le tableau de toutes les espèces de STACCATO nous y avons placé le STACCATO à ricochet bien qu'il soit essentiellement du nombre des coups d'archet élastiques, puisque c'est au moyen du rebondissement de l'archet jetté sur la corde que les notes se trouvent articulées ainsi qu'on l'a fait avec le dos de l'archet dans le passage de l'ouverture du Calife de Bagdad que nous avons cité en parlant du rhythme. La manière de faire le STACCATO à ricochet est indiquée à la suite des exemples du STACCATO de toutes les espèces. (Voyes staccato à ricochet ou détaché jetté, page 100.)

8.

DÉTACHÉ TRAINÉ ou appuyé.

Détaché traîné. Manière de le travailler.

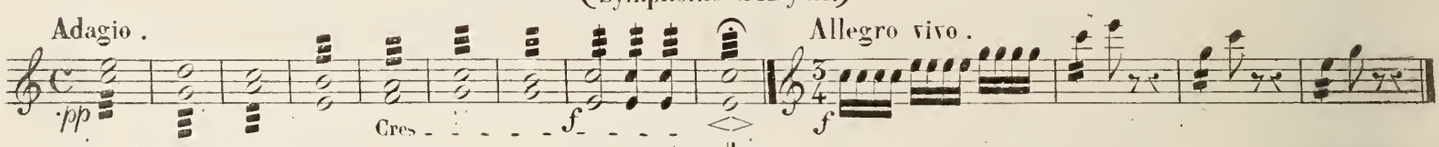
Le DÉTACHÉ traîné, se fait du milieu ou de la pointe de l'archet qu'on laisse plus ou moins appuyé sur la corde et de manière à ce qu'il n'y ait aucune séparation entre chaque note.

On en fait usage dans le TREMOLANDO et dans les doubles croches de symphonies ou l'effet en est amélioré par le nombre des instrumens.

BEISPIELE.

EXEMPLES.

(Symphonie d'Haydn.)



Geschleppter singender Bogenstrich.

Dieser Bogenstrich wird auch bei einigen Passagen angewendet, welche einen schleppenden Vortrag verlangen und von den Componisten mit den Wörtern: STRACINATO, oder STRACINANDO LARCO, TRAINÉ oder EN TRAINANT L'ARCHET, bezeichnet werden.

Verfahren dabei.

Dabei muss man den Bogen ein wenig dem Stege nähern, sehr piano spielen, und die Noten durch kleine Pausen trennen, nachdem man sie mit möglichst kleinem Theil des Bogens, gezogen hat.

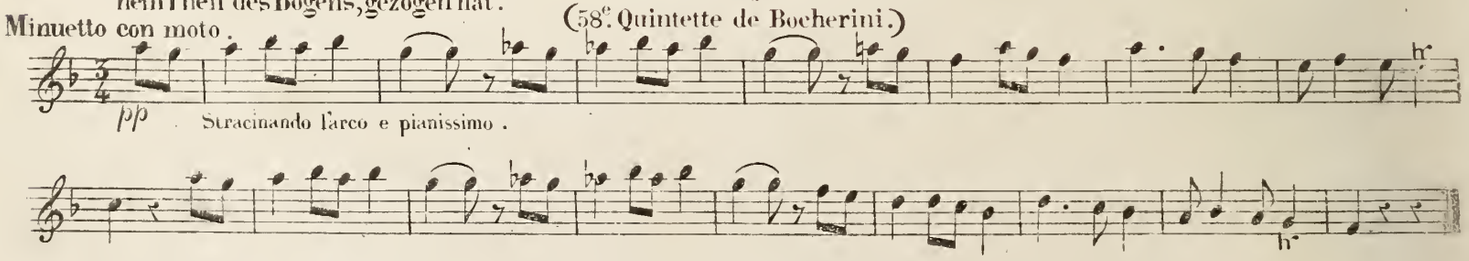
Coup d'archet traîné chantant.

Ce coup d'archet s'emploie aussi dans quelques passages qui demandent un accent trainé que l'auteur indique par ces mots: STRACINATO, ou STRACINANDO L'ARCO, TRAINÉ, ou, EN TRAINANT L'ARCHET.

Manière de le travailler.

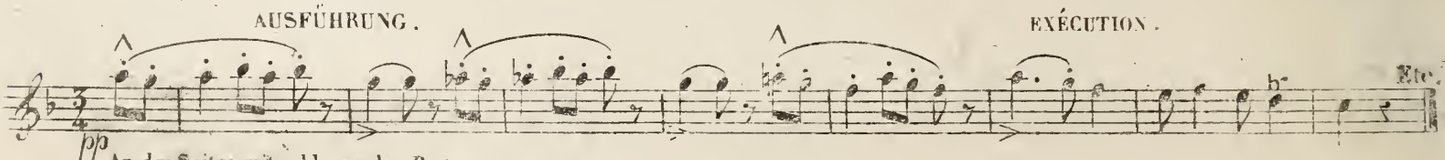
Il faut alors approcher un peu l'archet du chevalet, jouer très piano, et séparer chacune des notes par un petit silence après les avoir traînées avec le moins d'étendue d'archet possible.

(58e. Quintette de Bocherini.)



AUSFÜHRUNG.

EXÉCUTION.



An der Spitze mit schleppendem Bogen.

De la pointe en traînant l'archet.

Der aufliegende Strich. Verfahren dabei.

Der aufliegend abgestossene Strich wird öfters an der Spitze des Bogens gemacht, bei solchen Stellen deren Charakter einen matteren Ton als beim Martelé erheischt; er verlangt dass der Bogen fortwährend auf der Saite gehalten wird.

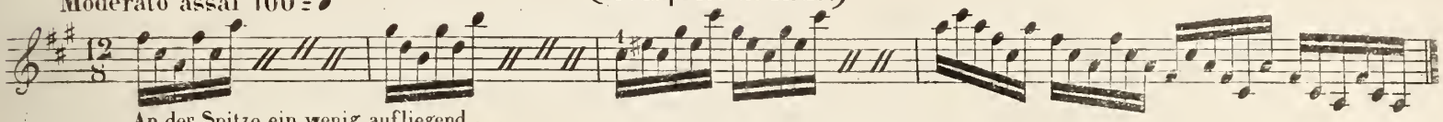
Dieser Strich entspricht der Spielart Rodes und darf in den Werken anderer Componisten nur selten angewendet werden.

Détaché appuyé. Manière de le travailler.

Le détaché appuyé se fait quelque fois de la pointe de l'archet dans les traits dont le caractère exige un son un peu plus mat que dans le martelé, ce qui oblige à tenir l'archet sur la corde avec continuité.

Ce détaché tient à la manière dont l'auteur de l'étude notée ci-après faisait habituellement les traits; on ne doit l'appliquer que rarement dans les autres compositions que les siennes.

Moderato assai 100 = ♩ (10e. Caprice de Rode.)



An der Spitze ein wenig aufliegend.
Un peu appuyé de la pointe.

Batterien.

Man kann den aufliegenden Strich auch in der Mitte des Bogens machen, er ändert aber alsdann seinen Charakter und wird gewöhnlich bei den BATTERIEN gebraucht; dieses sind aufeinanderfolgende Arpeggien wobei jeder Ton besonders gestrichen wird.

Verfahren bei denselben.

Bei den BATTERIEN wird der Bogen so kurz als möglich geführt.

Alle Töne müssen sehr schnell und deutlich gespielt werden.

In der Mitte des Bogens, ohne die Saite zu verlassen.
Sans quitter la corde, et du milieu de l'archet.

Batteries.

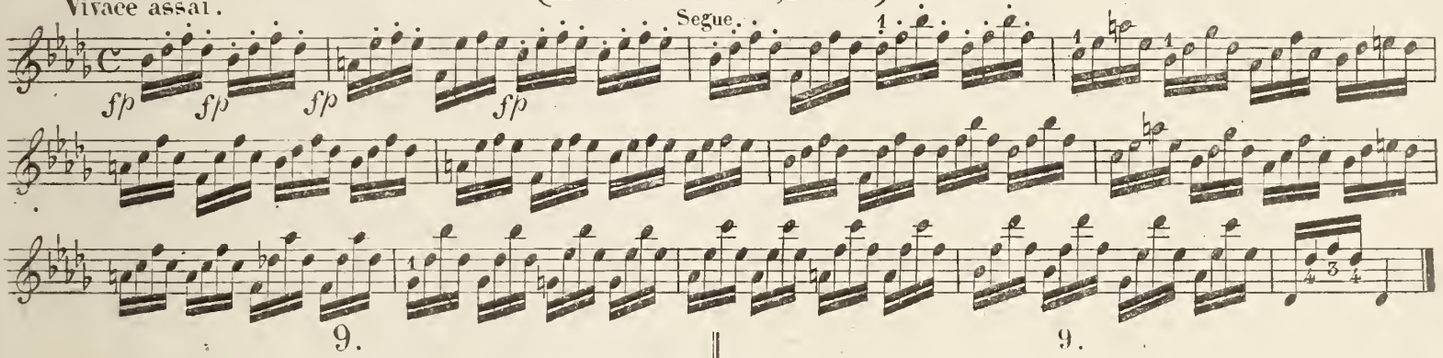
Le détaché appuyé se fait aussi du milieu de l'archet; mais il change alors de caractère et s'emploie ordinairement dans les BATTERIES, arpèges continués dont toutes les notes sont détachées.

Manière de les travailler.

Employez pour les BATTERIES le moin d'archet possible;

Articulez toutes les notes très vite et très nettement.

Vivace assai. (12e. Etude de Baillot, inédite.)



9. 9.

FLÖTENSTRICH. (sehr leicht gezogen.)

Der FLÖTENSTRICH wird mit den Wörtern: FLAUTATO oder STRACINATO, FLUTÉ oder TRAINÉ, bezeichnet.

Flötenstrich. Verfahren dabei.

Dieser Bogenstrich bringt seine völlige Wirkung nur in der Mitte der 2ten. und 3ten. Saite hervor, wie man es in folgendem Beispiele sehen wird.

Man legt den Bogen an der Spitze etwa einen Zoll weit von dem Ende des Griffbrettes auf.

Man dehnt jeden Ton ein wenig, aber PIANO, egal und mit einer Art von Nachlässigkeit.

DÉTACHÉ FLÛTÉ (traîné fort légèrement.)

Le DÉTACHÉ FLÛTÉ est indiqué par les mots FLAUTATO ou STRACINATO, FLÛTÉ ou TRAÎNÉ.

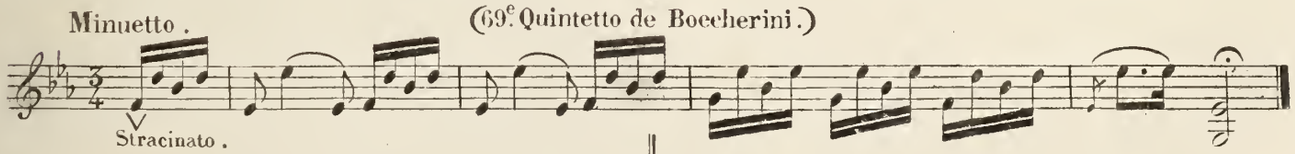
Ce coup d'archet ne produit un effet complet, c'est-à-dire, imitant la Flûte, que dans le médium, sur la 2e. et la 3e. corde ainsi que l'exemple ci-après le fera voir.

Détaché flûté. Manière de le travailler.

Posez légèrement alors la pointe de l'archet sur la touche, à peu près à un-pouce de son extrêmité.

Etendez un peu chaque note PIANO avec égalité et avec une sorte de nonchalance.

Minuetto. (69e. Quintetto de Boccherini.)



Wenn man aber diesen Strich auf der Quinte oder auf der 4ten. Saite anwenden will, so weit ihre Länge es zulässt so hindern die Ecken der Violine den Bogen die vorgeschriebene Stelle auf dem Griffbrett einzunehmen, besonders auf der Quinte. Man muss ihn daher so weit wie möglich dem Ende des Griffbrettes nähern, und ihn wie oben gesagt behandeln.

Mais si l'on veut adoucir les sons sur la chanterelle et sur la 4e. et les rendre aussi FLÛTÉS que leur diapason le permet, les coins du Violon, lorsque l'on joue sur ces deux cordes, s'opposant à ce que l'on mette l'archet sur la touche, surtout si l'on est sur la chanterelle, on devra se rapprocher le plus qu'il sera possible de l'extrêmité de la touche et employer d'ailleurs la même manière de traîner l'archet.

EINFACHHEIT. ABWECHSELUNG.

Einfachheit und Abwechselung als Mittel Theilnahme (Interesse) zu erregen.

EINFACHHEIT und ABWECHSELUNG begründen und unterhalten das Interesse. DIE EINE lenkt die Aufmerksamkeit auf den Hauptgedanken und durch die Gesammtheit und den Zusammenhang, welche ihre Kennzeichen sind, rührt und fesselt sie die Seele ohne der Ueberlegung Zeit zu gestatten die Theilnahme welche sie begleitet zu schwächen, oder die Empfindung deren sie sich bemächtigt erkalten zu lassen. DIE ANDERE beugt der Eintönigkeit, durch glückliche Wendungen und gefällige Zuthaten vor, hebt den Hauptgedanken hervor, sei es durch Darstellung desselben von mehreren Seiten oder durch Einstreuung untergeordneter Zusätze die im Aenlichkeitsverhältniss mit demselben stehen. So verhält es sich bei der Fuge mit deren Abwechselungen und künstlichen Wendungen, ferner bei den meisten Compositionen aus der deutschen Schule, wo der Hauptgedanke alle nur mögliche Entwickelung erhält. So auf eine andere Weise die Compositionen aus der italienischen Schule, wo die Abwechselung vornehmlich in einer Folgenreihe glücklich aufgefasster Gedanken besteht die durch Aehnlichkeit der Empfindung mehr dem Hauptausdruck des ganzen Stückes als dem zu Grunde liegenden Hauptgedanken entsprechen; ähnlich jenen Noten- oder Tonfolgen die in Sonaten oder Concerten den Gesangstellen entgegengesetzt werden und sich mit den Abwechselungen der Fuge vergleichen lassen. Schliesslich sind die Variationen, als eine Gattung Noten- oder Tonfolgen hieher zu rechnen, weil sie sich nur dadurch unterscheiden, dass sie entweder den Hauptsatz (das Thema) zurückrufen, oder unter veränderter Bewegung, Begleitung und Eigenthümlichkeit darstellen.

Im Verfolg dieses Artikels findet man Beispiele dieser beiden Gattungen von Abwechselung.

Nachdruckvolle oder singende Tonfolgen.

Da die (traits) geschwinderen Tonfolgen oder Läufe, in taktgerechter Bewegung wie so eben gesagt, den anhaltenden Tönen (Gesangstellen) entgegengesetzt werden sollen, so müssen sie im Allgemeinen dreist, mit Sicherheit zuweilen mit Nachdruck vorgetragen werden; es gibt jedoch gesangreiche Stellen dieser Art die ein sanftes gefälliges, andere die ein leichtes, zartes Spiel erfordern. Hauptsache bleibt, dass man ihre Eigenthümlichkeit gut zu unterscheiden wisse.

VARIATIONEN.

Variationen.

Die Variationen scheinen dem Fortschritte in dem Mechanismus noch günstiger zu sein als vorerwähnte Läufe (traits) weil jene öfters einen eigenthümlichen Rhythmus haben, und zudem eine Gattung fortlaufender Schwierigkeiten enthalten, welche das sicherste Mittel bieten dieselben zu bemeistern.

Zu häufiger Gebrauch der Variationen aber,

UNITÉ. VARIÉTÉ.

Unité. Variété. Principe et soutien de l'intérêt.

L'UNITÉ et la VARIÉTÉ sont le principe et le soutien de l'intérêt. L'une, fixe l'attention sur le sujet, et par l'ensemble et la continuité qui la caractérisent, frappe et captive l'âme sans laisser le temps à la réflexion de diminuer l'intérêt qui l'accompagne ou de refroidir le sentiment dont elle s'empare. L'autre, par d'heureuses diversions et d'agréables détails, prévient la monotonie et donne plus de relief à l'objet principal, soit en le présentant sous d'autres aspects, soit en aidant sa marche par quelques épisodes qui conservent toujours de l'analogie avec lui. Telle est la fugue avec ses divertissemens et ses artifices; telles sont, en général la plupart des compositions de l'école Allemande dans lesquelles l'idée mère, reçoit tous les développemens dont elle est susceptible; telles sont, dans un autre genre, les compositions de l'école Italienne où la variété consiste principalement dans une succession d'idées heureuses qui, par une analogie de sentiment, appartient plutôt à l'expression générale du morceau qu'aux élémens matériels du sujet; tels sont aussi les traits qui servent à contraster avec les chants et qui deviennent à la sonate ou au concerto ce que les divertissemens sont à la fugue; telles sont enfin les variations, espèce de traits qui n'en diffèrent qu'en ce qu'elles tendent à rappeler le thême ou à le représenter sous des rhythmes, une harmonie, et des caractères différens.

On trouvera, à la suite de cet article, des exemples de ces deux genres de Variété.

Traits énergiques ou chantants.

Les traits, étant destinés comme on vient de le dire, à servir d'opposition aux chants par le mouvement des notes et la participation du rhythme, ils doivent être exécutés, en général, avec hardiesse et fermeté et quelquefois avec énergie; cependant il y a des traits chantants qui demandent de la douceur et de la grâce, d'autres qui exigent de la légèreté et de la délicatesse: l'essentiel est de les bien caractériser.

VARIATIONS.

Variations.

Les Variations nous paraissent encore plus favorables que les traits aux progrès du mécanisme en ce qu'elles ont, le plus souvent, un rhythme particulier; elles présentent d'ailleurs un genre de difficultés qui, par sa continuité même, offre le plus sûr moyen de s'en rendre maître.

Mais si l'on faisait trop souvent usage des va-

sei es zur Uebung oder in Concerten, würde den Zweck verfehlen und an und für sich selbst der Eintönigkeit (monotonie) nicht entgehen können.

Kunstmässige Abwechselung.

In der That wird man auch jener Abwechselung welche aus der Verschiedenheit der Hauptsätze und einfachen Gesänge, wenn sie sich durch Eigenthümlichkeit auszeichnen nicht müde; anders verhält es sich bei jener durch Kunst hervorgebrachten, welche zum Zweck hat Hauptsätze (Melodien) in unterschiedliche Gestalten (Formen) einzukleiden. Dieses Verfahren verliert den Reiz der Abwechselung oder des Gegensatzes, durch zu häufige Wiederkehr und öftere Anwendung von Mitteln, die durch ihre Aehnlichkeit und Abgemessenheit die Grenzen dieser Gattung bald fühlbar machen.

Variirtes Thema.

Ein variirtes Thema ist für den Componisten schon hinreichend um alle Mittel seiner Einbildungskraft und seiner Kenntnisse zu offenbaren. Kein Autor hat diese Gattung von Composition vernachlässigt, und man wird sowohl bei älteren als neueren Variationen wahrnehmen, dass sie den Stoff aller Arten von Schwierigkeiten, und die Andeutungen jeder Gattung des Vortrags in sich begreifen.

Nationallieder Volksgesänge.

Die NATIONALLIEDER und die VOLKSGESÄNGE, welche man am gewöhnlichsten zu Themata der Variationen wählt, haben einen moralischen Einfluss, welchen hier zu bezeichnen nützlich sein wird, denn der unterscheidende Charakter einer Nation legt sich dadurch offen dar und wirkt auf sich selbst zurück. Diese Gesänge würden nicht auf die Nachwelt gekommen sein, wenn ihre naive Einfachheit es nicht leicht machte sie zu behalten und die Macht der Erinnerung nicht das Vergnügen sie zu wiederholen vermehrte. Es gibt kein solches Lied das nicht unsre Kindheit gewiegt, das uns nicht im Alter der Leidenschaften bewegt und getröstet, das nicht unsere Seele in reifen Jahren erhoben oder gestärkt, oder endlich süsse Thränen dem alten Barden gewährt hätte: = Leise murmelnd die Sänge vergangener Zeiten. = (1)

Variationen, lassen sie wieder aufleben.

Die Mehrzahl dieser Gesänge würden weniger bekannt sein und endlich in Vergessenheit komen, wenn nicht VARIATIONEN sie aufs neue hervorgerufen und durch ihre, auf das Thema gegründete

(1) Ossian.

riations soit dans l'étude, soit dans les concerts, elles manqueraient le but et ne pourraient elles mêmes échapper à la monotonie.

Variété artificielle.

En effet, on ne peut se lasser de la variété qui naît de la diversité des sujets ou des chants simples, lorsqu'ils ont un caractère particulier qui les distingue; mais il n'en est pas ainsi de la variété artificielle, qui a pour but de revêtir d'autres formes les chants ou sujets primitifs: cette variété cesse d'avoir l'attrait du changement ou des oppositions par son retour trop fréquent et par l'emploi reitéré des moyens qui, par leur ressemblance et leur symétrie, font bientôt sentir les limites du genre.

Thême varié.

Quant au thême varié, en lui même il suffit au compositeur pour révéler toutes les ressources de son imagination et de son savoir. Ce genre de composition n'a été négligé par aucun Auteur, et l'on trouvera, dans les variations des anciens et des modernes, les élémens de toutes sortes de difficultés et les esquisses de toute espèce de caractères.

Airs nationaux Chants populaires.

Les AIRS NATIONAUX et les CHANTS POPULAIRES que l'on choisit le plus ordinairement pour thêmes des variations, ont une influence morale qu'il est utile de signaler ici: le caractère distinctif d'une nation s'y montre à découvert et réagit ainsi sur lui même. Ces chants ne se seraient point transmis à la postérité si leur naïve simplicité ne les avait fait retenir facilement et si, d'ailleurs leur puissance remémorative n'augmentait le plaisir que l'on trouve à les redire. Il n'est pas un de ces airs qui n'ait bercé notre enfance, qui ne nous ait ému ou consolé dans l'âge des passions, qui n'ait fortifié ou exalté notre ame dans l'âge mûr, ou qui, plus tard enfin, n'ait fait retrouver de douces larmes au vieux Barde: = murmurant tout bas les chant des siècles passés. = (1)

Variations qui les font revivre.

La plupart de ces AIRS seraient moins connus et finiraient par être oubliés si les VARIATIONS ne venaient souvent les reproduire et

(1) Ossian.

Verschiedenartigkeit dem Gedächtniss eingeprägt hätten. Als Wiederhall des Vergangenen, als Denkmäler der Geschichte geben sie uns den Ton ihrer Epoche getreulich wieder und bezeugen durch die süsse Träumerei und die Natur der Empfindungen welche sie erregen; dass zu allen Zeiten dieselben Leidenschaften auch dieselben Saiten des Herzens in Schwingung gesetzt haben.

les fixer dans la mémoire à la faveur de leur diversité dont le thême est toujours la base. Échos du passé, monumens de l'histoire, ils nous rendent fidèlement le ton de leur époque et ils semblent venir témoigner, par la douce rêverie et par la nature des sentimens qu'ils inspirent, que dans tous les temps les mêmes passions ont fait vibrer les mêmes cordes du cœur.

VERSCHIEDENARTIGKEIT DER BOGENFÜHRUNG.

Wir geben hier keine Tabelle aller möglichen Zusammensetzungen der Bogenstriche, denn ihre materielle Verschiedenartigkeit kan nur dann interessiren, wenn sie zu dem mit dem Charakter des Stückes gehörenden Ausdrucke beiträgt. Dieser Charakter lässt gemeiniglich die Eigenthümlichkeit des Componisten erkennen und enthält eines der vorzüglichsten Geheimnisse, welche das Genie auszeichnen. Daher muss man beflissen sein dergleichen Stellen nach seiner Absicht, selbst mit den geringsten Nebenumständen wiederzugeben.

VARIÉTÉ D'ARCHET.

Nous ne présenterons point ici le tableau de toutes les combinaisons possibles des coups d'archet; leur diversité matérielle ne peut intéresser qu'autant qu'elle contribue à l'accent convenable au caractère du trait. Ce caractère fait connaitre assez généralement le genre d'un auteur et renferme un des principaux secrets du génie qui le distingue. Il faut donc s'attacher à rendre le trait avec toute ses intentions jusques dans les plus petits détails.

CHARAKTERISTISCHE LÄUFE (traits)

TRAITS CARACTÉRISTIQUES.

(28e Concerto de Viotti lettre H.)

In der Mitte des Bogens, fest und markig.
Du milieu de l'archet, ferme et moëlleux.

Mit Nachdruck vorzutragende Läufe.
Trait énergique.

Moderato.

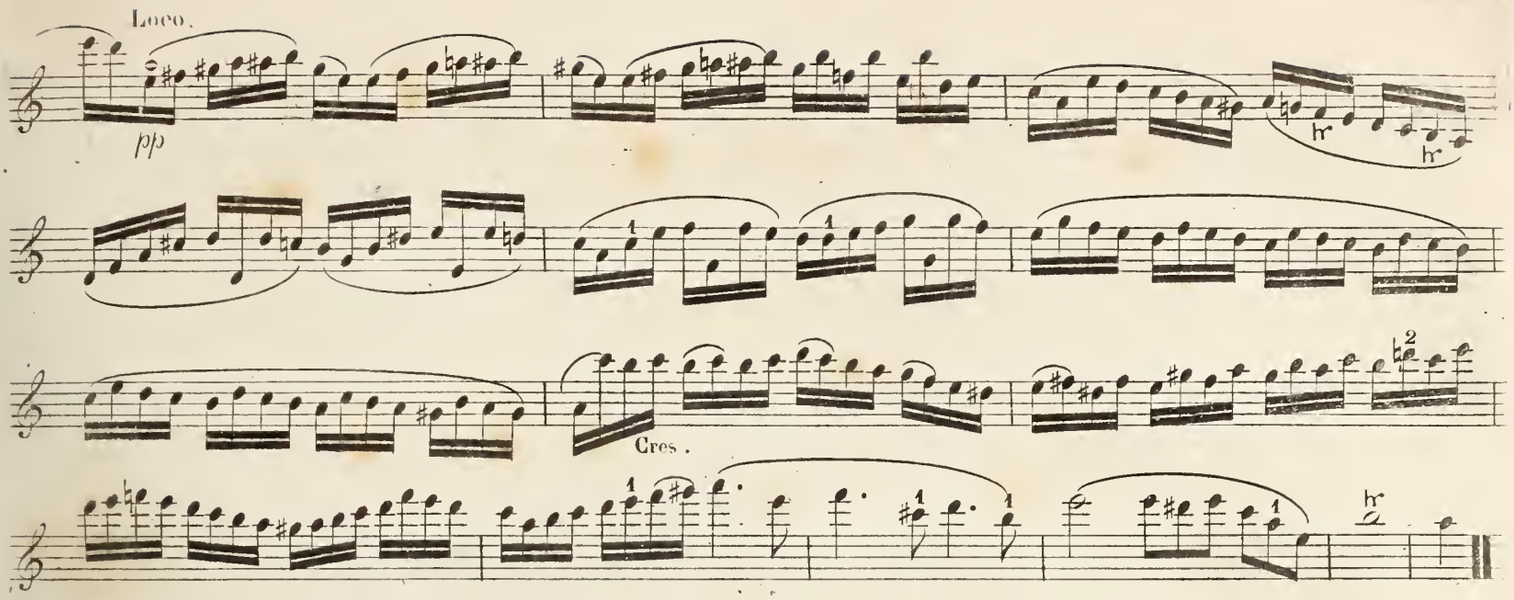
ff

(In demselben Concerte.) (Même Concerto.)

Sanfter und singender Lauf.
Trait doux et chantant.

Moderato.

pp

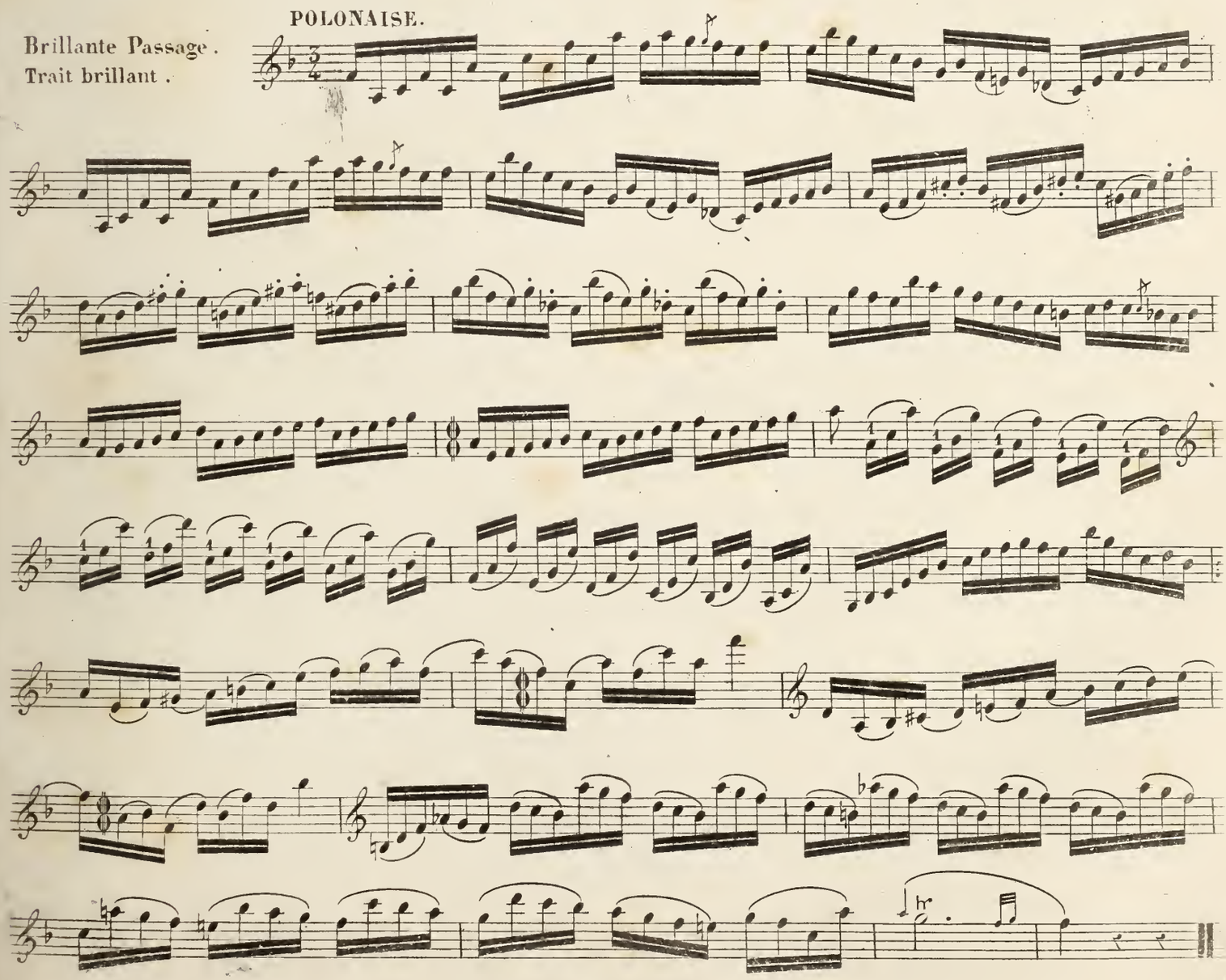


(1er. Concerto de Rode.)

An der Spitze des Bogens.
De la pointe de l'archet.

POLONAISE.

Brillante Passage.
Trait brillant.



An der Spitze des Bogens.
De la pointe de l'archet.

Maestoso. (6e Concerto de Rode.)

Singende Passage.
Trait chantant.

p

p

Legato p

Rondo. (Concerto de Kreutzer, lettre C.)

Energische Passage.
Trait énergique.

f

8va Loco

(Concerto de Kreutzer, lettre G.)

Singende Passage.
Trait chantant.

(1er Concerto de Baillot. Oeuvre 3.)

Allegro non troppo ♩ = 66.

Energische Passage.
Trait énergique.

Auf der G Saite
Sur la 4e corde

(5e Concerto de Baillot.)

Allegro risoluto ♩ = 126.

Singende Passage.
Trait chantant.

Cres.

Etc.

(Concerto de Violon, par Beethoven.)

Sehr leicht in der Mitte des Bogens.
Très légèrement et du milieu de l'archet.

Delikate und mit Leichtigkeit vorzutragende Passage.
Trait délicat et léger.

Allegro ma non troppo.

Cres - - - - - - - cen - - - - - - - do.

Dimin.

Dol.

Cres - - -

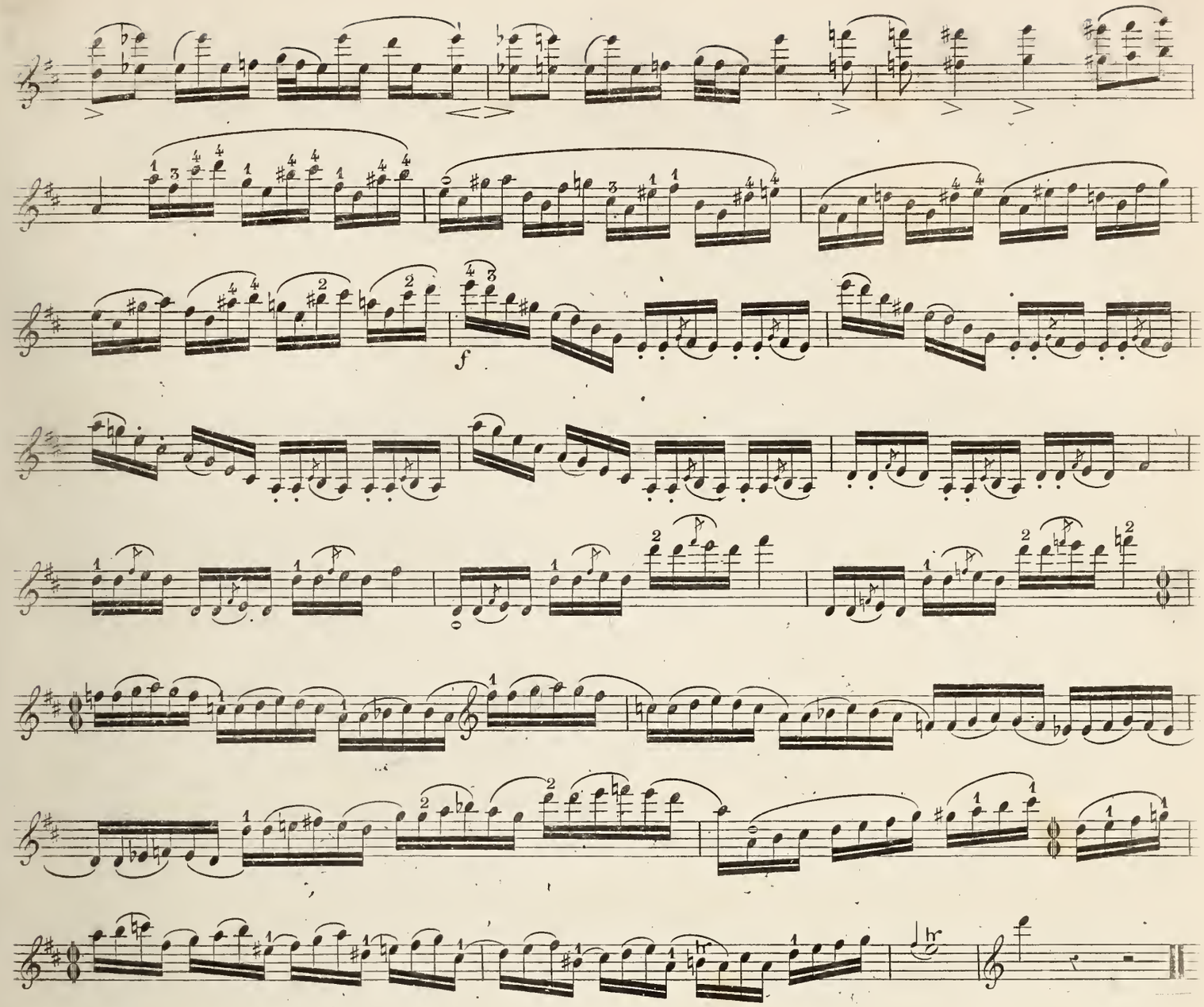
- - - - - - - - - - cen - - - do - - - - - - - - -

(1er Concerto de Violon, de Mr. F. Auber.)

Grazieuse und leicht vorzutragende Passage.
Trait gracieux et léger.

Allegro ma non troppo.

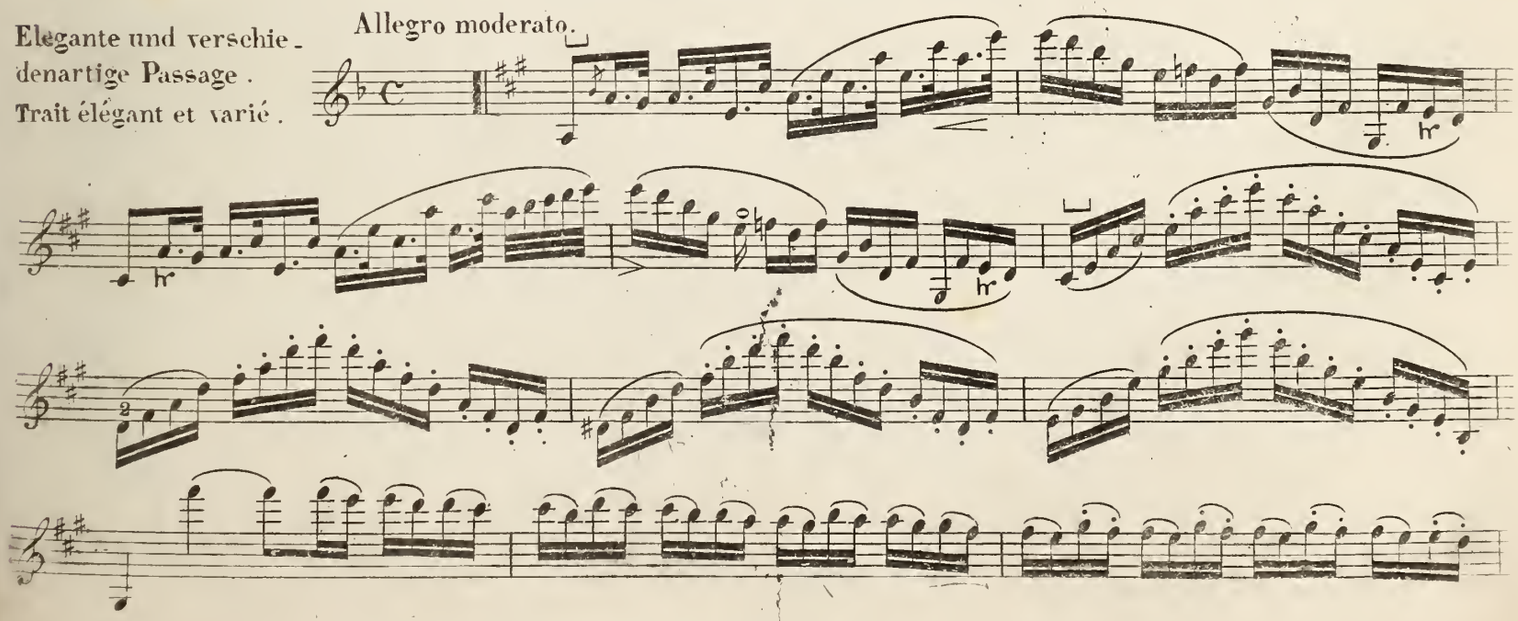
Dolce.

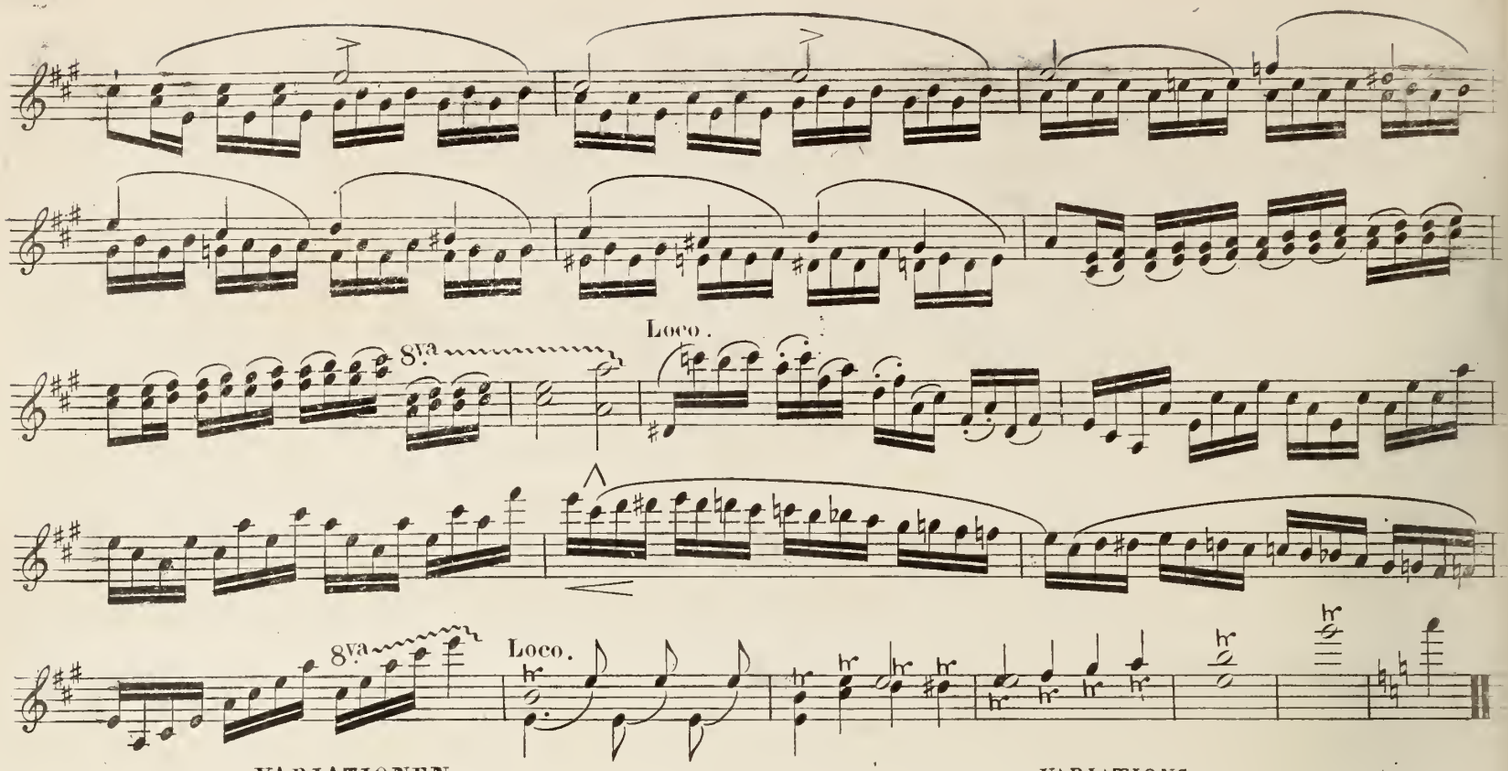


(Concerto posthume d'Auguste Kreutzer.)

Elegante und verschiedenartige Passage.
Trait élégant et varié.

Allegro moderato.





VARIATIONEN.

Fortgeführte Bogenstriche.

In der Mitte und am Frosche des Bogens.

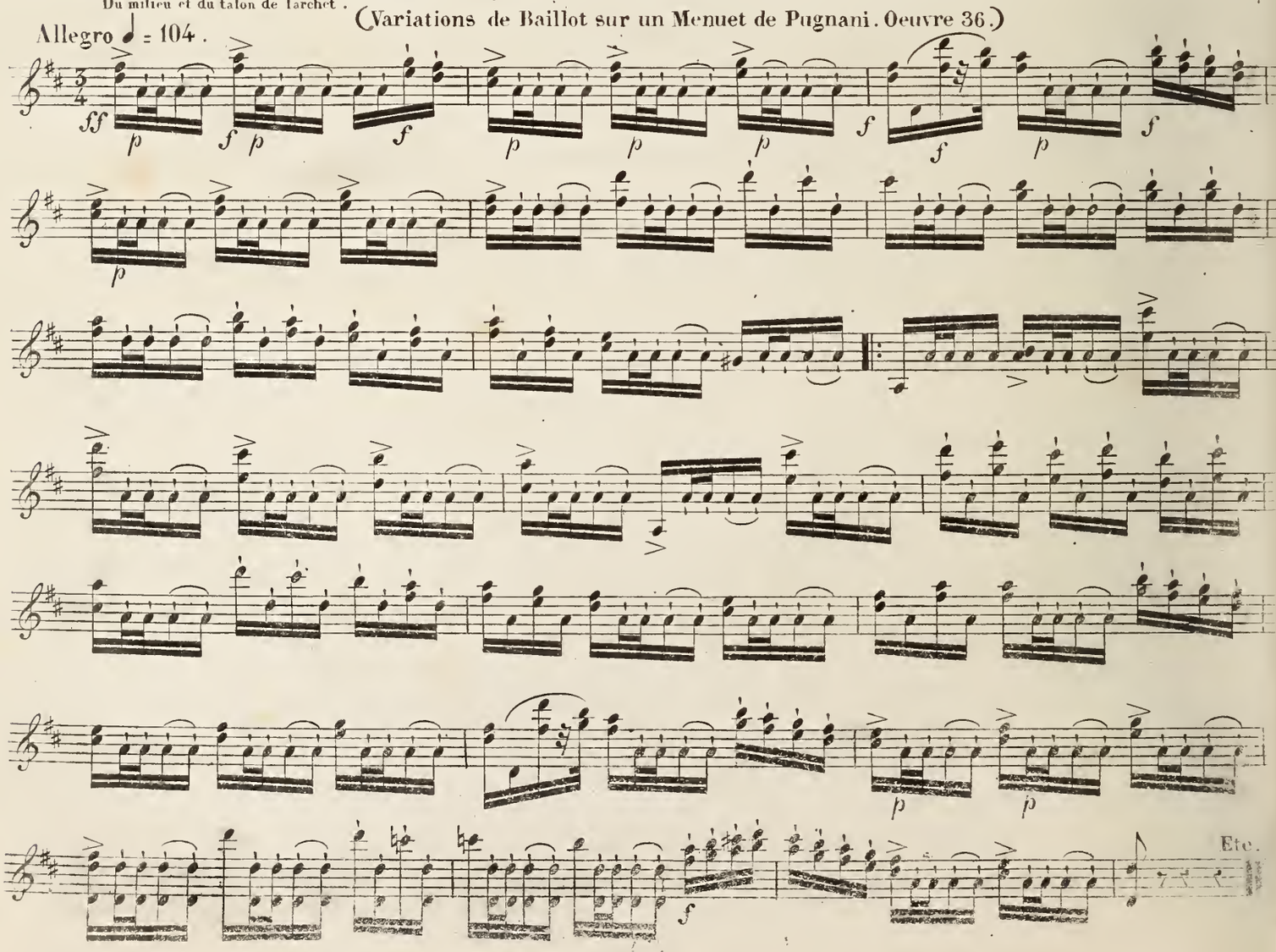
Du milieu et du talon de l'archet.

VARIATIONS.

Coups d'archet continués.

(Variations de Baillot sur un Menuet de Pugnani. Oeuvre 36.)

Allegro ♩ = 104.



Stets gebunden und wogend.
Toujours lié et ondulé.

(Air varié par Baillot. Oeuvre 31.)

Allegro ♩ = 96.

Segue

Cres

Segue.

Etwas lebhaft
Un peu animé ♩ = 120.

(Menuet de Fischer varié par Baillot. inédit.)

Restez

1e Fois.

2e Fois.

Sehr leicht in der Mitte des Bogens hüpfend.
Très légèrement, sautillé du milieu de l'archet.

(Fantaisie de Baillot sur des airs de Guillaume Tell. inédite.)

Allegro vivo ♩ = 120

2e. Corde.

Seque bis zum Ende der Sechszehntel.
Même coup d'archet jusqu'à la fin des doubles croches.

Hüpfend in der Mitte des Bogens.
Sautillé du milieu de l'archet.

(Fantaisie en Bolero, de Baillot, inédite.)

Allegro moderato ♩ = 56

Segue

Segue.

Segue.

1e. Fois.

2e. Fois.

BOGENSTRICHE

auf abwechselnd langen und kurzen Noten.

Man findet sehr oft Passagen welche aus langen u. kurzen Noten bestehen, und es ist wichtig die Aufmerksamkeit darauf zu richten, vorausgesetzt dass die dazu gehörenden Bogenstriche nicht angezeigt sind; weil dadurch, dass man nun für jede lange und kurze Note einen eigenen Strich nimmt, (was wohl in manchen Fällen passend ist,) eine Ungleichheit entsteht, welche die Passage linkisch u. beschränkt macht. Lange Noten erfordern im Allgemeinen lange, kurze Noten aber kurze Striche. Daraus folgt nun, dass mit dem 3ten und den folgenden Tönen, der Bogen gegen die Spitze abweicht und zuletzt versagt, oder wenn man um dieses zu vermeiden die kurze Note verlängert in der Absicht dem Bogen durch Hinaufschieben mehr Raum zu verschaffen so handelt man gegen die Natur der Passage; denn eine kurze Note muss nicht allein in kürzerer Zeitdauer, sondern auch mit kürzerem Bogenstriche gespielt werden, damit sie lebhaft und leicht, und dem Charakter ihrer Dauer angemessen sei.

Hier sind einige Beispiele welche die Mittel bieten werden besagten Hindernissen zu entgehen.

COUPS D'ARCHET

sur des notes alternativement longues et brèves.

On rencontre souvent des passages composés de notes longues et brèves sur lesquels il est important de fixer son attention attendu que le coup d'archet qu'ils demandent n'est presque jamais indiqué, et que, si on les exécute tels qu'ils sont notés, en faissant un coup d'archet pour chaque note, l'une longue, et l'autre brève, (ce qui convient cependant dans de certains cas,) cette inégalité rend le passage gauche et embarassé. En effet, la note longue obligeant, en général, d'allonger l'archet, et la brève exigeant le contraire, il en résulte qu'à la 3e note et aux suivantes, l'archet dérive vers la pointe et finit par manquer: que si, pour éviter cet inconvénient, on allonge la note brève à l'effet de remonter un peu l'archet et de lui faire prendre du champ, on agit contre la nature du passage, car une brève doit être faite non seulement en un plus court espace de temps, mais encore avec moins d'étendue d'archet, afin qu'elle soit vive et légère et qu'elle ait le caractère de sa durée.

Voici quelques exemples qui donneront les moyens d'éviter les embarras dont on vient de parler:

Man spiele dieses Exempel zuerst ganz so wie es geschrieben steht.
Exécuter d'abord cet exemple tel qu'il est écrit.

Presto.

1tes HÜLFSMITTEL. * 1er MOYEN.

(2e Concerto de Viotti.)

Allegro assai.

2tes HÜLFSMITTEL. * 2me MOYEN.

(6e Concerto de Kreutzer.)

Allegro maestoso.

2tes HÜLFSMITTEL. * 2me MOYEN.

Zwei Noten herunter und zwei hinauf gestrichen.
Deux notes tirées et 2 poussées.

(80e Quatuor d'Haydn.)

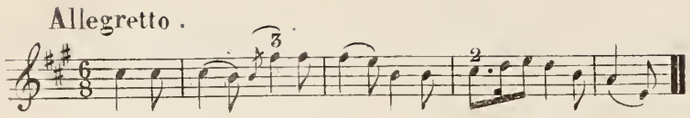
Allegretto.

Allegro vivo.

AIR FRANCAIS.

1e Fois. 2e Fois.

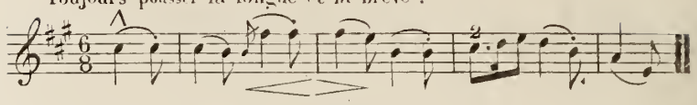
Allegretto.



3tes HÜLFSMITTEL. * 3me MOYEN.

Die lange und kurze Note stets hinaufgestrichen.

Toujours pousser la longue et la brève.



4tes HÜLFSMITTEL.

Gänge und Motive welche so gespielt werden sollen wie es vorgeschrieben ist, das heisst für jede Note einen Strich.

Man stösst die kurze Note sehr leicht und lebhaft hinaufwärts. Man hält die punktirte Note mit ziehendem sanftem Herunterstriche.

4me MOYEN.

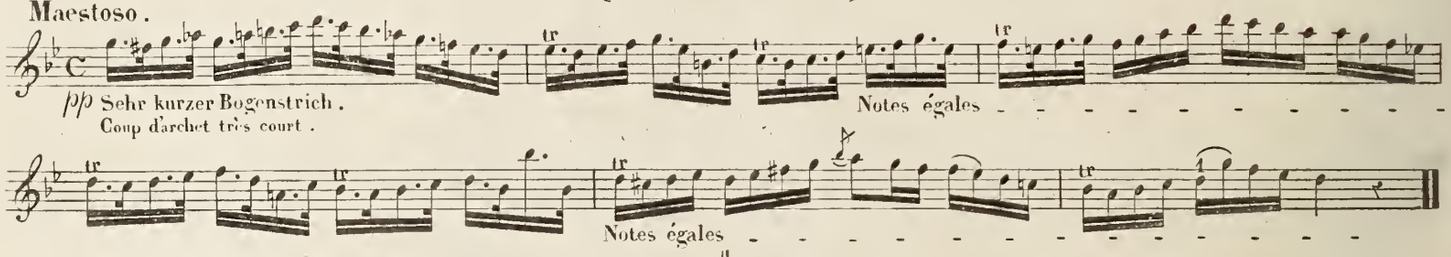
Traits et motifs qui doivent être joués comme ils sont écrits, un coup d'archet à chaque note.

Pousser la brève très vivement et très légèrement.

Soutenir la note pointée en la trainant piano.

(7e Concerto de Viotti.)

Maestoso.



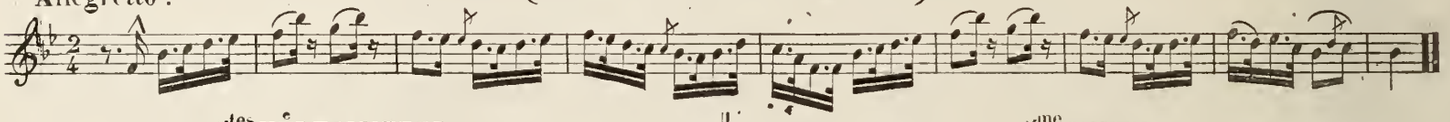
Man stösst die kurze Note sehr leicht und lebhaft hinaufwärts. Man hält die punktirte Note mit ziehendem sanftem Herunterstriche.

Poussez de même la brève très légèrement.

Soutenez la note pointée en la trainant piano.

(Rondo du 12e Concerto de Viotti.)

Allegretto.



5tes HÜLFSMITTEL.

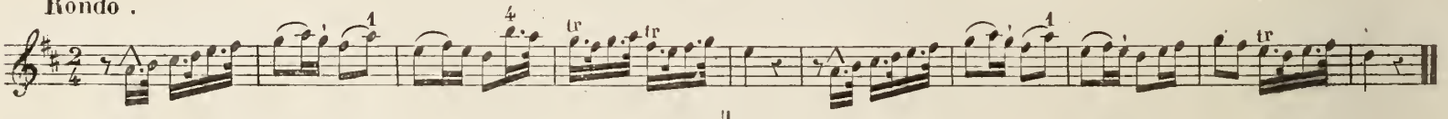
Die kurze Note wird sehr leicht und lebhaft heruntergestrichen.

5me MOYEN.

Tirez la brève très vivement et très légèrement.

(Concerto de Kreutzer. lettre A.)

Rondo.



ARPEGGIEN.

Sie werden so benannt, weil dabei wie auf der Harfe die Töne eines Accords nacheinander ertönen.

Arpeggien. Die Art sie zu machen.

1.) Die Arpeggien müssen im Allgemeinen in der Mitte, ja selbst im Anfange des Bogens gemacht werden, wenn ihr Charakter verlangt dass sie hüpfend sein sollen.

Wenn man sich eines Bogens bedient der an der Spitze schwer ist, so ist diese Bedingung unnöthig, weil die Spitze alsdann leicht zurückprallt. Wenn man sich der Mitte oder des Anfangs des Bogens bedient, so ist jedoch zu bemerken dass die Bewegung des Handgelenkes, indem man von den tiefen zu den hohen Saiten übergeht, weniger gross ist und folglich dieses Verfahren den Vorzug verdient.

2.) Die Arpeggien müssen vermittelst der grössten Geschmeidigkeit des Handgelenkes gemacht werden, wobei jede Mitwirkung des Ellbogens und des Oberarmes zu vermeiden ist. Diese bleiben, wenn die rechte Hand von den tiefen auf die hohen Saiten und von diesen wieder auf die tieferen zurück geht, ganz ohne direkte Bewegung.

3.) Man gibt den meisten von ihnen die grösste Leichtigkeit.

4.) Bei Einigen werden die tiefen Noten besonders scharf,

ARPÈGES.

Les arpèges sont ainsi appelés parce qu'ils font entendre les notes d'un accord successivement, comme la harpe.

Arpèges. Manière de les travailler.

1°. Les arpèges doivent être faits, en général, du milieu et même du talon de l'archet lorsque leur caractère oblige à ce qu'ils soient sautillés.

Quand on se sert d'un archet un peu lourd de la pointe, cette condition n'est pas nécessaire puisque la pointe rebondit alors facilement: il est à remarquer toutefois qu'en se servant du milieu ou du talon, le mouvement du poignet qui se fait des cordes basses à la chanterelle, est moins grand et que, par conséquent, ce moyen est préférable.

2°. Il faut mettre dans les arpèges la plus grande souplesse de poignet et éviter la moindre participation du coude et de l'arrière bras qui doivent rester sans aucun mouvement direct lorsque la main droite revient des cordes basses à la chanterelle et de la chanterelle aux cordes basses.

3°. Donner la plus grande légèreté à la plupart d'entr'eux.

4°. Marquer plus particulièrement les notes basses

bei Andern besonders voll und saftig markirt.

5.) Man suche durch sie einen besonderen EFFEKT hervorzubringen, das heisst, irgend etwas das mehr als alles andere einen besonderen Eindruck macht.

Dieser Effekt kann hervorgebracht werden, wenn man die tiefen Töne heraushebt und die andern PIANO spielt; in der oberen Tonlage den Gesang vernehmen lässt, die Bogenführung ändert, oder auch alle Arpeggien mit der grössten Gleichförmigkeit spielt.

Hier einige Beispiele darüber.

ARPEGGIEN.

Die einfachsten Arpeggien.

dans certains arpèges et les faire pleines et moëlleuses dans quelques autres.

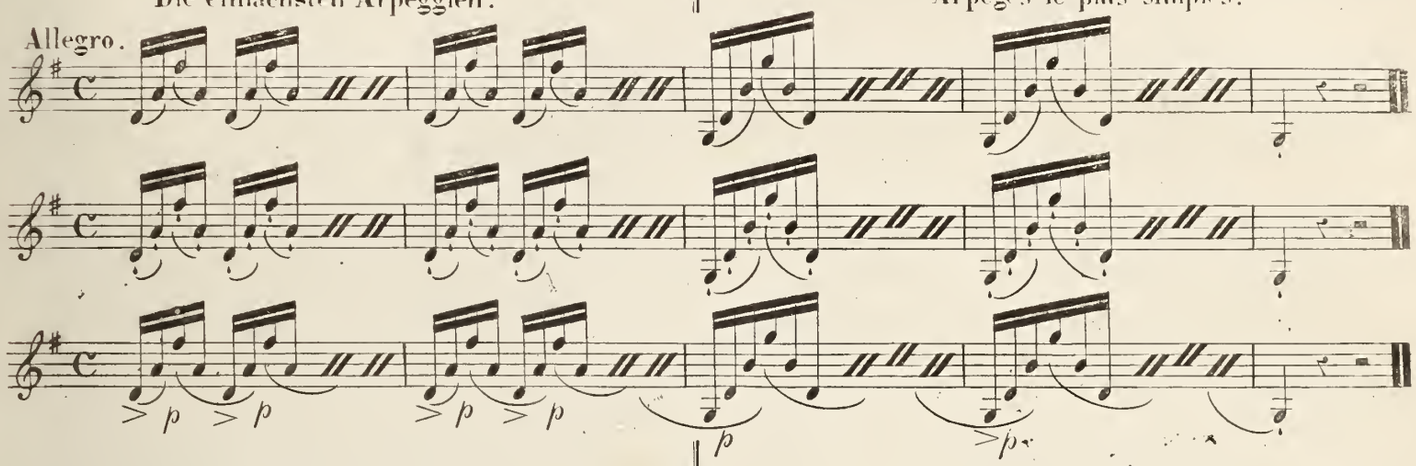
5.° Chercher en eux un EFFET, c'est-à-dire, quelque chose qui frappe par dessus tout le reste.

Cet effet peut être produit, en marquant les basses et faisant les autres notes PIANO, en faisant entendre le chant à la partie supérieure, en variant l'archet; ou enfin en mettant dans tout l'arpège la plus grande égalité.

En voici des exemples:

ARPÈGES

Arpèges le plus simples.



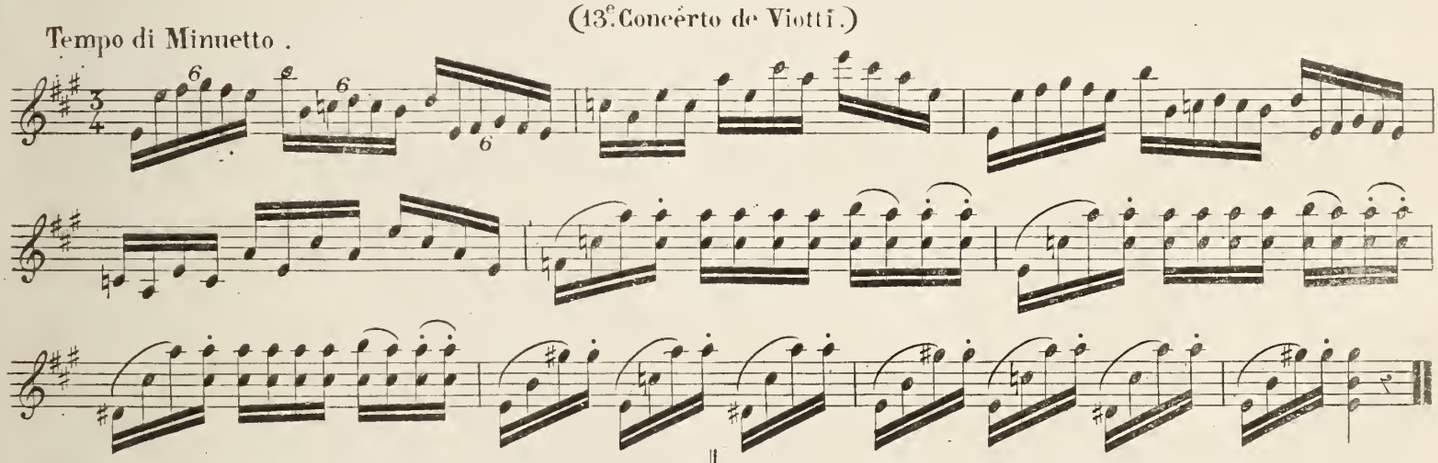
EFFEKTE DER ARPEGGIEN.

Man markirt die obere Note schnell abgebrochen u. geht sogleich ohne Intervall auf die tiefere über.

EFFETS D'ARPÈGES.

Marquer la note supérieure piquée et passer de suite à la note basse, sans intervalle.

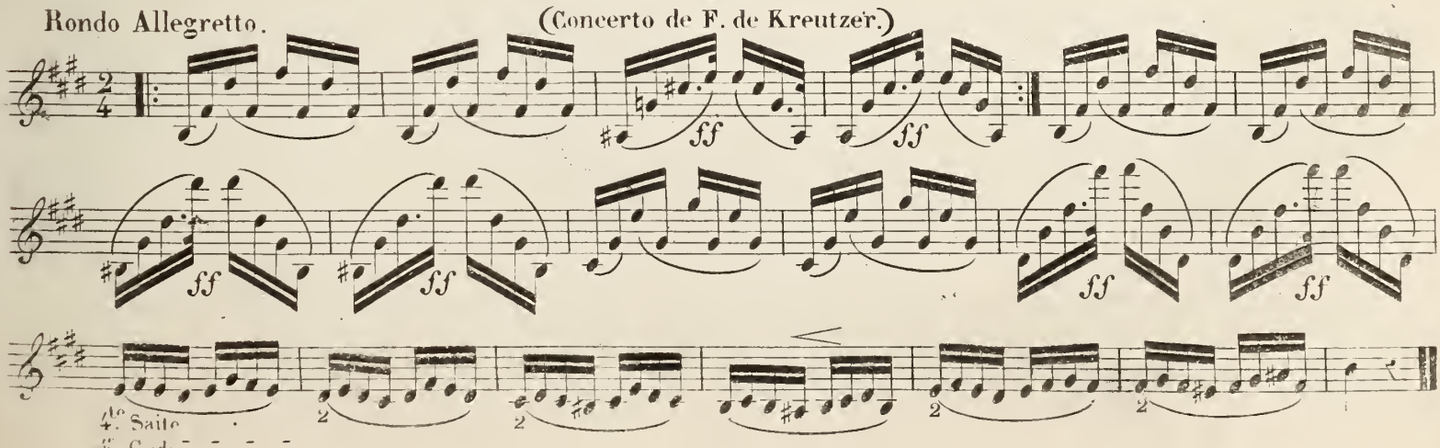
(13.e Concerto de Viotti.)



Die zwei obersten Noten werden lebhaft und stark markirt.

Marquer vivement et fort les 2 notes supérieures.

(Concerto de F. de Kreutzer.)

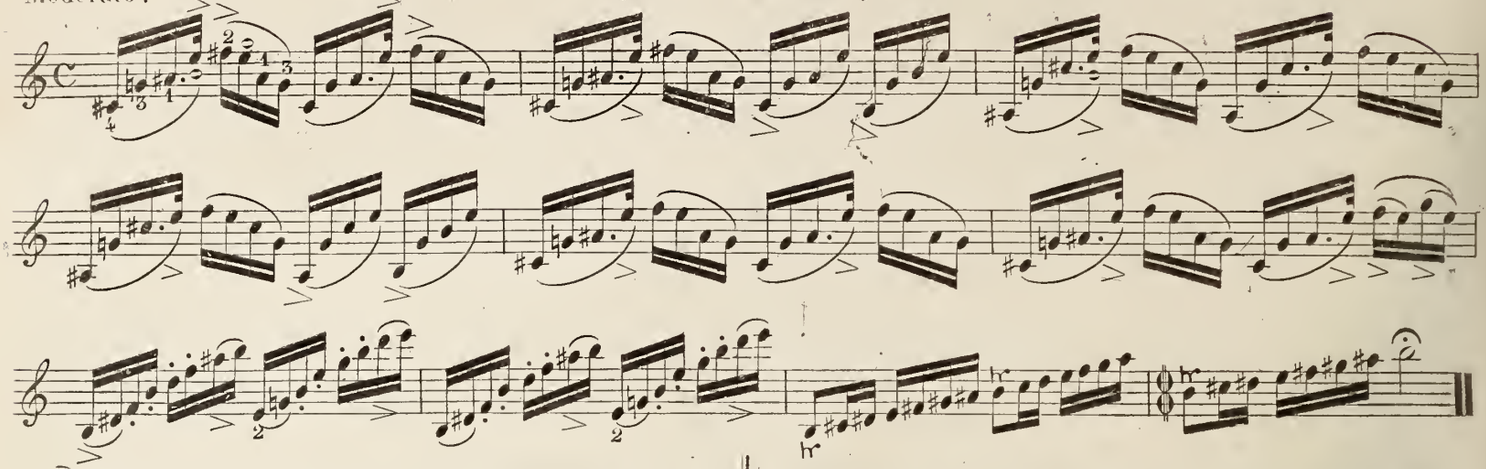


Man markirt die tiefen Töne sehr voll, spielt die 32.tel Note lebhaft und accentuirt sie so wie die folgende Note.

Marquer les basses pleines et faire la triple croche vive et accentuée ainsi que la note suivante.

(8.e Concerto de Rode.)

Moderato.



Bei der 1.ten Reprise, markirt man die tiefe Note voll* und bestimmt, die andern pianissimo.

Bei der 2.ten Reprise, wirft man die erste obere Note lebhaft und sehr leicht, die tiefen und die übrigen aber spielt man so piano, dass sie kaum hörbar sind.

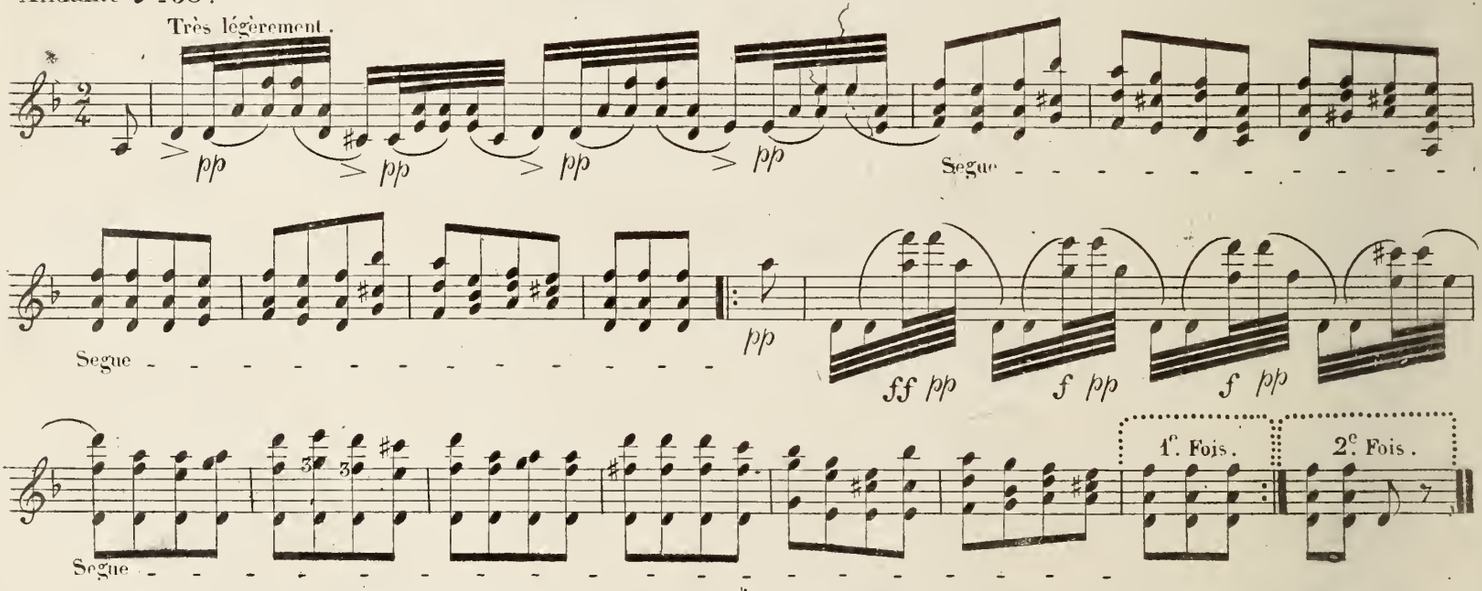
Dans la 1.e reprise, marquer la basse pleine et décidée et les autres notes pianissimo.

Dans la 2.e reprise, jetter vivement et très légèrement la 1.e note supérieure, faire les basses et tout le reste si piano qu'on l'entende à peine.

(Air varié par Baillot. Oeuvre 24.)

Andante ♩=58.

Très légèrement.

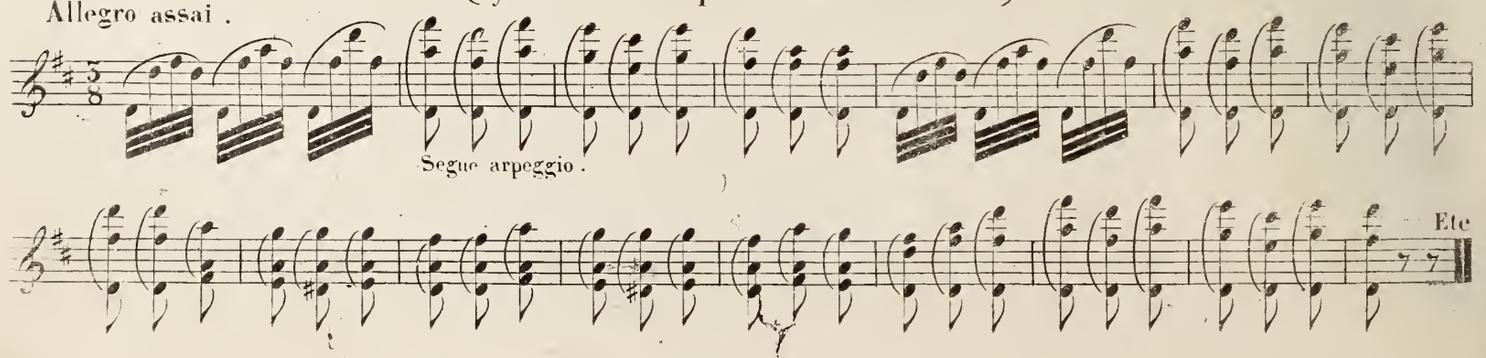


Alle Töne sehr egal und mit der grössten Nettigkeit.

Toutes les notes très égales, et avec la plus grande netteté.

(Tyrolienne variée par M.r F. Habeneck ainé.)

Allegro assai.

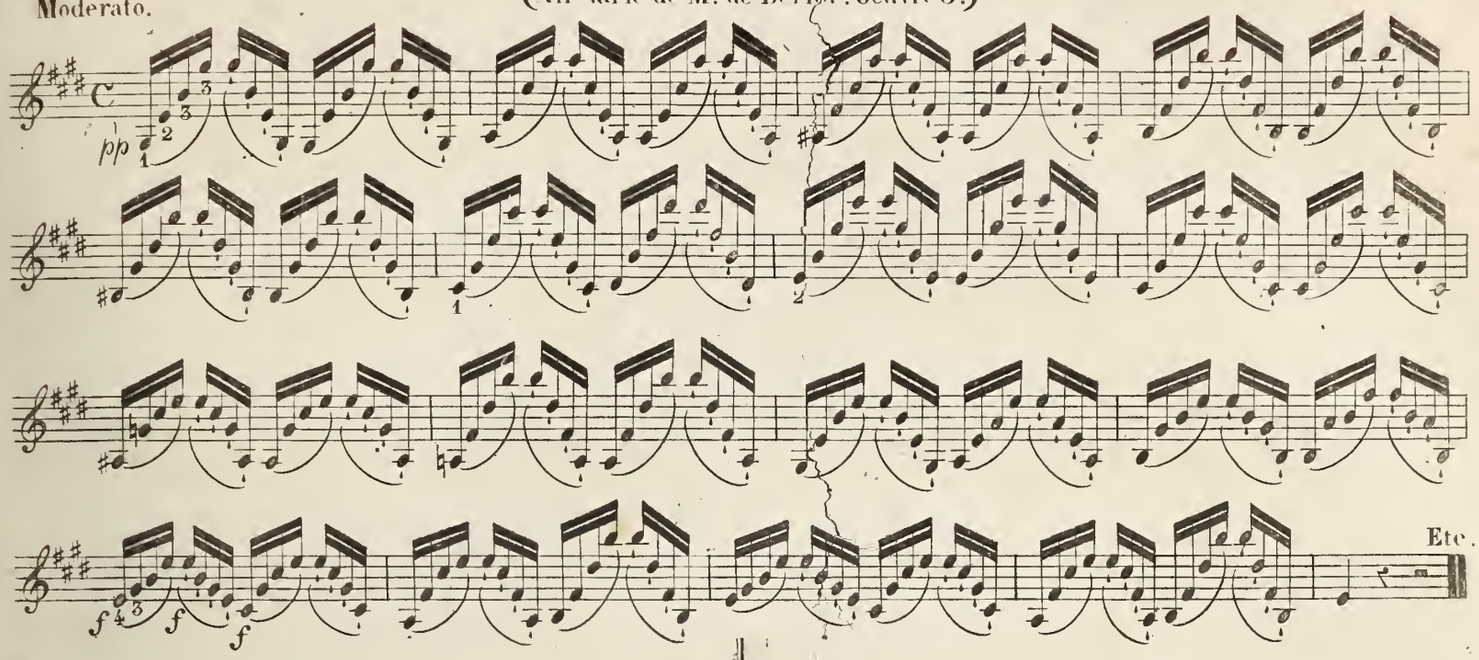


Alle Töne gleich und leicht vorgetragen sowohl die geschleiften als die durch (·) bezeichneten.

Toutes les notes égales et très légères, soit coulées, soit piquées.

(Air varié de Mr. de Bériot. Oeuvre 3.)

Moderato.



SACCADE.

Die SACCADE ist ein heftiger und schneller Bogenstoss, welchen man gewöhnlich von zwei zu zwei, von drei zu drei Noten etc. anbringt; manchmal wohl auch unregelmässig, das heisst ohne Symetrie.

Bei der SACCADE muss man die Härte vermeiden, weil diese hauptsächlich in ihrer Natur liegt. Die SACCADE ist nur alsdann gut wenn sie die Klarheit des Tones nicht stört.

Wenn sie in einem Orchestersatze angebracht ist, so gewährt ihre Härte, durch den Effekt der Massen eine Tonfülle, welche ein einzelnes Instrument nicht hervorbringen kann.

In den Violinsolos ist sie bestimmt, die Eintönigkeit zu vermeiden, die Passagen zu heben und Nachdruck hinein zulegen. Man muss auf Verbesserung ihrer natürlichen Härte um so mehr bedacht sein, als ihre kecke Opposition dem Bogenstriche eine lebhafte und schneidende Bewegung gibt welche bald das Spiel trocken und stolpernd machen würde, wenn man nicht die SACCADE mit den andern Tönen der Stelle zu verschmelzen trachtet.

SACCADE.

La SACCADE est une secousse d'archet rude et prompte que l'on donne aux notes, généralement de deux en deux, de trois en trois etc. et quelquefois irrégulièrement, c'est-à-dire sans symétrie.

Ce que l'on doit surtout éviter dans la SACCADE c'est la dureté puisqu'elle est un premier effet de sa nature. La SACCADE n'est bonne qu'autant qu'elle n'altère point la pureté du son.

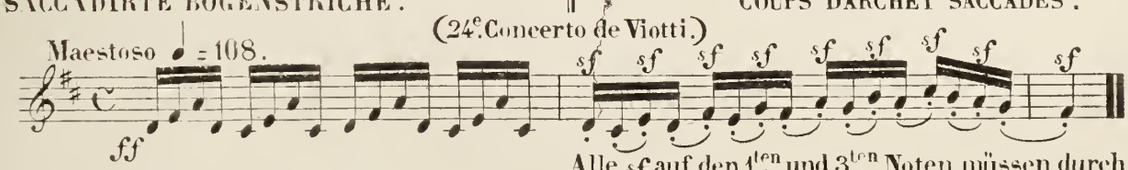
La SACCADE, placée dans un trait d'orchestre, prend dans sa rudesse, par l'effet de masses, une plénitude de son que ne peut lui donner un seul instrument.

Dans le Violon solo, elle est destinée à rompre la monotonie, à relever le trait, à lui donner de l'énergie. Il faut s'attacher d'autant plus alors à corriger sa dureté naturelle que sa brusque opposition exige dans le coup d'archet un mouvement vif et tranchant qui rendrait bientôt le jeu sec et heurté si l'on ne cherchait à fondre la SACCADE avec les autres notes du trait.

SACCADIRTE BOGENSTRICHE.

(24e. Concerto de Viotti.)

Maestoso ♩ = 108.



Alle sf auf den 1ten und 3ten Noten müssen durch verlängerten Strich und markig vorgetragen werden.

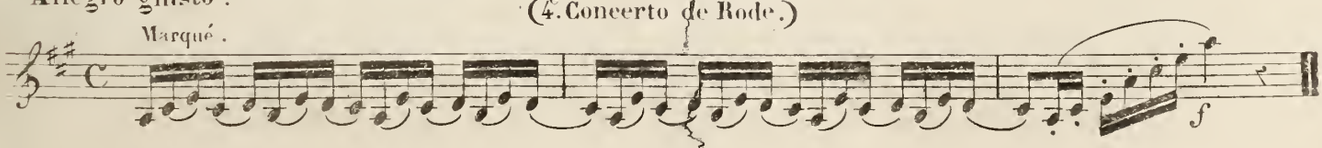
COUPS D'ARCHET SACCADÉS.

Tous les sf sur les 1e. et 3e. notes doivent être faits moëlleusement, en allongeant un peu l'archet.

Allegro giusto.

(4e. Concerto de Rode.)

Marqué.



Wie der Autor diese Saccade vorgetragen hat.

Accent saccadé que lui donnait l'Auteur.

An der Spitze des Bogens.
De la pointe de l'archet.

sf p sf p sf p sf p sf p sf p sf p sf p sf p Segue

(Etude de Kreutzer.)

Allegro risoluto ♩ = 126.

(5e Concerto de Baillot.)

SACCADIRTER STRICH IM SCHLEIFEN.

COUP D'ARCHET SACCADÉ, EN COULANT.

Un poco di moto ♩ = 144.

(Air varié par Baillot. Oeuvre 20.)

Ueber dem Griffblatt.
Sur la touche.

Segue

Etc.

DIE BARIOLAGE. (Buntscheckiger Vortrag.)

Man gibt diesen Namen einer Art von Passagen in denen dadurch eine scheinbare Unordnung und Sonderbarkeit liegt, dass die Töne nicht folgerecht auf der nämlichen Saite gespielt werden; (1tes Exempel) oder auch dass die Töne d, a, e nicht wie in den Beispielen 2 und 3 auf derselben Saite, sondern abwechslend mit aufgesetztem Finger und mit der leeren Saite gespielt werden, (Exempel 4 und 5) auch dadurch dass man die leere Saite in einer Lage hören lässt welche mit aufgesetztem Finger gespielt zu werden verlangt. (Exempel 6.)

BARIOLAGE.

On donne le nom de BARIOLAGE à une espèce de passage qui présente une apparence de désordre et de bizarrerie en ce que les notes n'en sont point faites de suite sur la même corde: (voyez le 1er exemple) ou en ce que les notes MI LA RÉ sont faites, non comme dans les exemples 2 et 3 sur la même corde, mais alternativement avec un doigt appuyé et avec la corde à vide, (Voyez les exemples 4 et 5) ou bien enfin en ce que l'on fait entendre la note à vide dans une position qui demanderait qu'on la fit avec un doigt. (Voyez l'exemple 6.)

Allegro.

Restez

1

2

3

Passagen mit dem gewöhnlichen Fingersatz.

Passages doigtés comme on les ferait ordinairement.

4

Dieselben Passagen bariolirt.
Mêmes passages bariolés.

5

(Passage aus einem Conzerte von Jarnowick)
(Passage d'un Concerto de Jarnowick.)

6

Die Bezeichnung ist von dem Autor selbst. || Indiqué par l'Auteur.

(Trio du Minuetto d'Haydn, 66e Quatuor.)

Allegretto.

STUDIUM DER BARIOLAGE.

Die Bariolage ist nicht immer angezeigt; man darf sich ihrer nur mit Rückhalt bedienen und zwar nur in Passagen welche sich zu diesem Wechsel der Saiten und einer Mischung von Noten eignen, die theils gegriffen theils auf den leeren Saiten gespielt werden. Vor allem muss man mehr die Natur der Stelle als die Disposition der Noten zu Rathe ziehen. Im allgemeinen passt die Bariolage nur für die im leichten Style geschriebenen Stücke, in jenen von ernstem Style aber wären sie nicht zulässig.

ETUDE DE BARIOLAGE.

Le bariolage n'est pas toujours indiqué; il ne faut s'en servir qu'avec beaucoup de réserve et seulement dans quelques passages qui se prêtent à ce changement de cordes et à ce mélange alternatif de notes faites avec le doigt et faites à vide. Il faut surtout consulter la nature du trait bien plus que la disposition des notes. En général, il ne convient que dans les morceaux d'un style léger, et il serait déplacé dans ceux d'un style sévère où de pareils effets ne sont point admis.

Allegro.

Restez

Restez

Segue

BOGENSTRICHE VON EIGENTHÜMLICHER WIRKUNG.

Die erste Note jeder Triole wird markirt und die zwei andern so piano gespielt dass man sie kaum hört.

COUPS D'ARCHET D'UNE EXPRESSION PARTICULIÈRE.

Accentuer les 1es notes de chaque triolet et faire les 2 autres si piano qu'on les entende à peine.

(2e Caprice ou Etude de Baillot. Oeuvre 2.)

Allegretto ♩ = 92

1.

In der Mitte des Bogens. pp pp sf pp pp pp pp sf Segue.
Du milieu de l'archet.

Etc.

Von je zweien die erste markirt und die zweite kaum hörbar gespielt.

Accentuer la 1e de deux en deux et faire entendre à peine la 2e.

Allegro con molta espressione ♩ = 112 (8e Caprice de Baillot.)

2.

In der Mitte des Bogens. p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p
Du milieu de l'archet.

Segue.

Rinf - - - - - p Rinf - - -

Etc.

- - - - p

In der Mitte des Bogens.
Du milieu de l'archet.

Allegro non troppo ♩ = 84 (9e Caprice de Baillot.)

3.

f p f p f p f p Segue.

Segue.

Etc.

Mit vieler Leichtigkeit in der Mitte des Bogens.
Très légèrement du milieu de l'archet.

(10e Caprice de Baillot.)

Allegro ♩ = 92

4.

Segue.

Auf dem Griffbrett, mit der Spitze kaum hörbar bis zur Bezeichnung forte.

Sur la touche, de la pointe, et qu'on entende à peine, jusqu'au mot forte.

Presto agitato ♪ = 112

(Du 5e Trio de Baillot. Oeuvre 1er.)

5.

ppp

Sehr kurzer Strich.
Coup d'archet très court.

p

Forte.

pp

mf f

Cres - - - - - - - - - - - ff

Etc.

TON, (Klang.)

Klang und Stärke.

Bei dem Tone eines Instrumentes unterscheidet man zweierlei; die Qualität oder die Klangfarbe (timbre) und die Intensität oder den Grad von Stärke.

Der schönste Klang ist derjenige der Zartheit mit Glanz vereint. Die Violine besitzt alle, diesen zwei Qualitäten entsprechenden Eigenschaften. (Siehe die Einleitung.)

Der TON einer Violine wird zwar vorerst durch ihren Bau bedingt, aber der Spieler vermag ihn dergestalt zu modifiziren dass er das Verdienst des Erbauers theilt weil er die trägen Töne des Instrumentes belebt und seinem Klange jeden Ausdrück verleiht, dessen er fähig ist.

Man muss sich bestreben volle, starke und markige Töne heraus zu ziehen, aber ohne zu vergessen dass Zartheit und Delikatesse die Grossartigkeit begleiten müssen. Die Stärke muss für Contraste oder besondere Effekte aufgespart werden, welche die Anwendung dieser Art von Gewalt verlangen, während Zartheit u. Grazie die Mittel sind, um zu rühren, um zu überreden.

Der TON wird durch die Art wie man die Saite in Schwingung setzt hervorgebracht. (Siehe den Artikel: Zwei Bogenstriche als Grundlagen aller Andern.) Es ist bereits gesagt worden, dass man um einen reinen Ton zu erhalten, den Bogen immer parallel mit dem Stege führen muss. Die Reinheit des Griffes trägt ebenfalls zur Stärke der Töne bei, weil zu einem rein gegriffenen Tone alle mit ihm consonirender Töne gleichfalls ertönen.

Breites (vollständiges) Spiel.

Die Rundheit des Tones, das heisst, das möglichst egale vibriren der Saite, ist das Prinzip von dem, was man breites Spiel nennt.

Diese Breite besteht darin, dass man die Dauer der Töne und die Länge der Bogenstriche mit dem Werth der Noten und mit der Grossartigkeit des Styles in Ebenmaas bringt.

Sie offenbart sich zugleich, sowohl durch die Rückhaltungskraft, als auch durch den Druck des Bogens. Man kan sie nicht besser definiren, als wen man sagt: sie sei eine Zusamenset-zung von Langsamkeit und Geschwindigkeit. (Siehe den Artikel: Zwei Bogenstriche als Grundlagen aller Andern.) Im Adagio ist sie etwas mehr als die gewöhnliche Rückhaltungskraft; im Allegro etwas mehr als die gewohnte Schnelligkeit des Bogens, aber mit einer ununterbrochenen Fortdauer der Vibration, die den Schwung des Bogens zurück zu halten scheint und ihm an Breite erstattet, was er in Ausdehnung einbüsst.

Die Länge der Bogenstriche wird öfters mit der Breite des Spiels verwechselt. Diese Länge am unrechten Orte, gibt keine wahre Grossartigkeit sondern ein Hinderniss; da oft ein Bogenstrich von geringem Umfang, die erhabensten Gedanken durch die Breite auszudrücken vermag.

(1) = Um die grösstmöglichste Fülle von Ton zu erlangen, muss man wenn sonst alle Theile gleich sind; d. h. die Entfernung der Haare vom Steg, und der Druck des Bogens in allen Fällen desselben der nämliche ist, bei den tiefen Tönen den Bogen langsamer führen, als bei den hohen; dies ist allgemeiner Grundsatz. Wenn man aber den Bogendruck und seine Entfernung vom Stege verändert, so kann man sehr volle hohe Töne dadurch erhalten, wenn die Saite sehr nahe am Stege gestrichen wird. Es scheint eine bestimmte Wechselwirkung zwischen der Anzahl der rauhen Haare und der dem Bogen mitgetheilten Schnelligkeit stattzufinden. Dieses ist so wahr, dass, wenn man den Bogen sehr leicht und schnell über die Saite zieht, anstatt des eigentlichen Grundtones, die höhere Oktave; ja wenn die Saite lang ist, öfters sogar sehr hohe Harmonikatöne, (Flageolettöne) als z. B. die 12, die doppelte und dreifache Oktave erklingen. =

= Aber, mit Ausnahme einiger durch den berühmten Geometer Daniel Bernouilly angestellten Versuche, um die Eigenthümlichkeiten dieser Art von Erschütterung zu analysiren; gibt uns die Wissenschaft keine positive Erklärung darüber. =

(1) Mémoire de Mr. Savart.

SON.

Timbre et intensité.

On distingue deux choses dans le son d'un instrument, la qualité ou le timbre, et l'intensité, ou le degré de force.

Le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat: le Violon possède tous les avantages qui résultent de ces deux qualités. (Voyez l'introduction.)

Le SON d'un Violon dépend d'abord de sa construction. mais celui qui le joue le modifie tellement ensuite qu'il partage le mérite du facteur en vivifiant le son inerte de l'instrument et en donnant ainsi à son timbre toute l'expression dont il est susceptible.

Il faut donc s'attacher à en tirer des sons pleins, forts et moëlleux, mais sans oublier que la douceur et la délicatesse doivent accompagner la grandeur; la force doit être réservée pour les contrastes ou les effets particuliers qui exigent l'emploi de ce genre de puissance, tandisque la douceur et la grâce sont les moyens qu'il faut habituellement employer pour émouvoir et persuader.

Le SON est produit par la manière dont on met les cordes en vibration. (Voyez l'article qui traite de deux coups d'archet principe de tous les autres.) On a vu qu'il fallait avoir le plus grand soin de tirer toujours l'archet parallèlement au chevalet pour obtenir un son pur. La justesse contribue également à la pureté du son et en augmente l'intensité en ce qu'une note juste fait résonner les notes qui lui sont consonnantes.

Largeur du jeu.

La rondeur du son, c'est-à-dire la manière de faire vibrer la corde aussi également qu'il est possible, est le principe de ce qu'on appelle largeur dans le jeu.

Cette largeur consiste à proportionner la durée des sons et l'étendue de l'archet à la valeur des notes et à la grandeur du style.

Elle se manifeste en même temps et par une force de retenue et par une impulsion d'archet. On ne saurait autrement la definir qu'en disant qu'elle est un composé de lenteur et de vitesse. (Voyez l'article intitulé: deux coups d'archet, principe des tous les autres.) Dans l'adagio, c'est un peu plus que la retenue ordinaire; dans l'allegro, c'est plus que la vitesse accoutumée de l'archet, mais avec une continuité de vibration qui semble retenir cet élan d'archet et lui rendre en largeur ce qu'il donne en étendue.

Il arrive quelquefois de confondre la longueur du coup d'archet avec la largeur du jeu. Cette longueur, quand elle est déplacée, n'est point la véritable grandeur, elle n'en est que la charge, tandis qu'il suffit le plus souvent de peu d'étendue d'archet pour rendre avec largeur les pensées les plus élevées.

(1) = Pour obtenir la plus grande intensité de son possible, toutes choses étant égales d'ailleurs, c'est-à-dire, la distance du crin au chevalet et la pression étant la même dans tous les cas, il faut tirer l'archet plus lentement pour les sons graves que pour les sons aigus: voilà le principe général. Mais si l'on fait varier la pression de l'archet et sa distance au chevalet, on pourra obtenir des sons aigus très intenses lorsque la corde sera attaquée très près du chevalet lui même. Il paraitrait donc, qu'il existe un rapport déterminé entre le nombre des asperités des crins et la vitesse imprimée à l'archet, ainsi qu'avec le nombre des vibrations de la corde, et cela est si vrai que si l'on promène avec légèreté l'archet très rapidement sur une corde, au lieu d'en tirer le son fondamental on en obtient ordinairement l'octave aigüe, et même, lorsque la corde est longue, des harmoniques souvent très élevées, telles que la 12e, la double et triple octave. =

= Mais, à l'exception de quelques tentatives faites par le célèbre géomètre Daniel Bernouilly, en vue d'analyser les particularités de ce genre d'ébranlement, la science ne donne aucun renseignement positif sur cette question. =

(1) Mémoire de Mr. Savart.

ANGEHALTENE STARKE TÖNE.

NB. Beispiele über alle Arten schneller Bogenstriche sind bereits in dem Artikel von dem Abstossen (von den détachirten Strichen) gegeben worden. Hier wird nur von dem langsamen Striche die Rede sein.

Um den Ton anzuhalten:

Wie man den starken Ton anhält.

Man ziehe den Bogen, je nachdem es das Tempo erfordert, langsamer oder geschwinder, von einem Ende bis zum andern.

Weder die Aenderung der Bogenführung, noch der mindeste Stoss, sei es am Frosche oder an der Spitze, darf gehört werden; man drücke desshalb den Daumen stärker gegen die Stange, wenn sich der Frosch dem Stege nähert, um das zu feste Aufliegen des Bogens auf der Saite zu vermeiden und wenn obige Aenderung der Bogenführung an der Spitze geschieht, erleichtere man schnell die Hand, damit der Anfang des hinaufgestrichenen Tones nicht gehört werde.

Vermehrt man den Fingerdruck gegen die Stange je nachdem sich der Bogen der Spitze nähert, so erhält man einen Ton, dessen Fülle sich während der ganzen Dauer der Note gleichbleibt.

SONS SOUTENUS FORT.

Nota. Des exemples de toutes les espèces de coups d'archet vifs étant donnés dans l'article du détaché, le coup d'archet lent est le seul dont nous parlerons ici.

Pour soutenir le son:

Manière de soutenir le son fort.

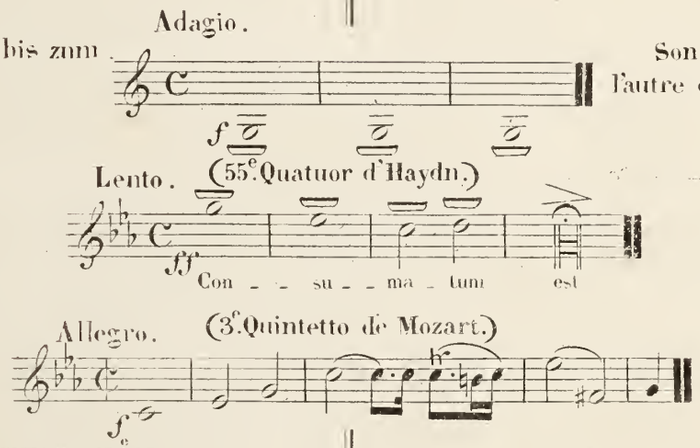
Trainez l'archet fort, d'un bout à l'autre, avec plus ou moins de lenteur, selon le mouvement.

Evitez que l'on entende le changement de l'archet ni la moindre secousse soit au talon soit à la pointe; à cet effet, serrez la baguette avec le pouce lorsque le talon s'approche du chevalet pour empêcher qu'il ne pèse sur la corde, et lorsque le changement de l'archet se fait à la pointe, allégez la main avec vitesse pour que le commencement de la note poussée ne soit pas entendu.

Augmentez la pression des doigts contre la baguette à mesure que l'archet arrive vers la pointe, vous obtiendrez ainsi un son dont le degré d'intensité sera absolument le même pendant toute la durée de la note.

Von einem Ende des Bogens bis zum andern gleich gehaltene Töne.

Son soutenu également d'un bout à l'autre de l'archet.



PIANO AUSGEHALTENE TÖNE.

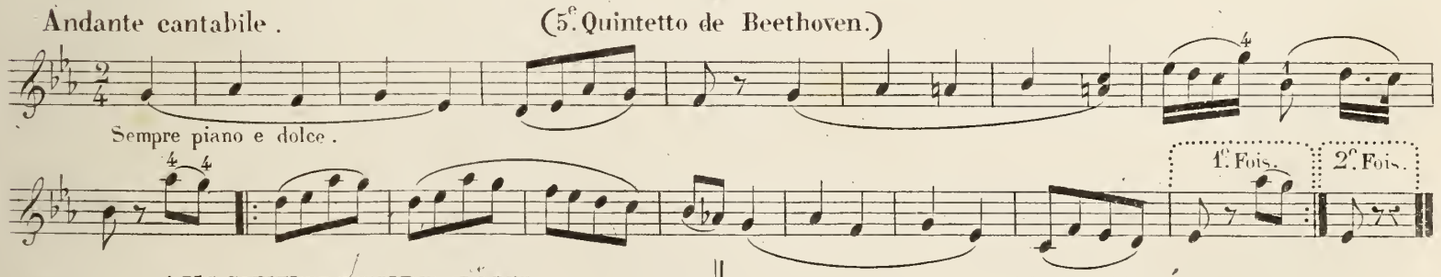
Wie man den schwachen Ton anhält.

Man hält den Bogen sehr leicht auf der Saite und überlässt ihn seinem eigenen Gewichte, indem man aufhört darauf zu drücken, je nachdem er sich der Spitze nähert. Die Aenderung der Bogenführung darf ebenfalls nicht gehört werden.

SONS SOUTENUS PIANO.

Manière de soutenir le son piano.

Tenez l'archet très légèrement sur la corde et abandonnez-le à son propre poids en cessant de le serrer à mesure qu'il approche de la pointe. Mêmes observations d'ailleurs pour éviter qu'on n'entende aucun changement aux extrêmités de l'archet.



ANSCHWELLENDE TÖNE.

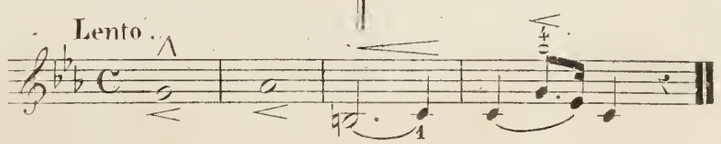
Wie man den anschwellt.

Man vermehrt die Stärke des Tones, je nachdem er sich der Spitze oder dem Frosche nähert auf eine unmerkliche Weise, wenn man mit dem Hinaufstrich anfängt.

SONS ENFLÉS.

Manière d'enfler le son.

Augmentez la force du son d'une manière insensible jusqu'à la pointe ou jusqu'au talon de l'archet si l'on commence en poussant.



ABNEHMENDE TÖNE.

Wie man den Ton abnehmen lässt.

Man beginnt den Strich etwas stark und markig an doch so, dass das Ergreifen der Saite nicht hörbar wird, lässt an Stärke des Tones allmählig nach so wie man sich dem Ende der Notendauer nähert, oder lässt von der Spitze des Bogens bis zum Frosch an Stärke nach.

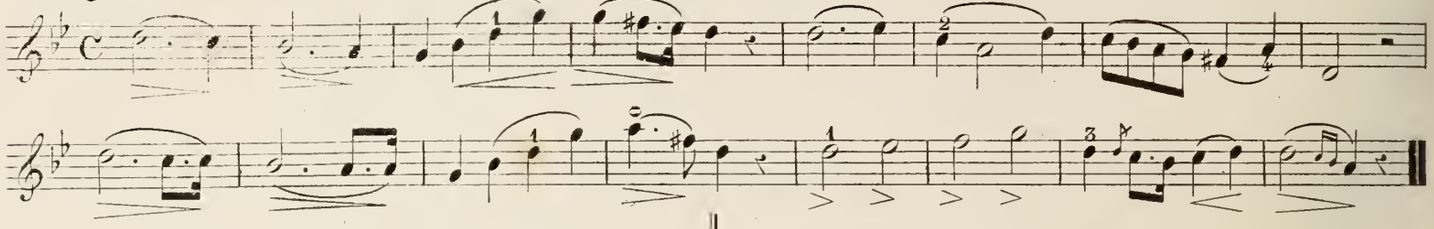
SONS DIMINUÉS.

Manière de diminuer le son.

Commencez un peu fort, et moëlleusement, mais sans faire entendre l'attaque de la corde, diminuez peu à peu la force du son en approchant de la fin de la note, ou diminuez cette force, de la pointe au talon de l'archet.

(4e. Trio de Baillot. Oeuvre 1er.)

Allegro moderato ♪ = 66



GEDEHNTE TÖNE. (Sons filés.)

Wie man die Töne dehnt.

Man fängt so piano als möglich an,
vermehrt nach und nach die Stärke, bis in die Mitte des Bogens und
vermindert sie eben so bis zum Verschwinden des Tones.

SONS FILÉS.

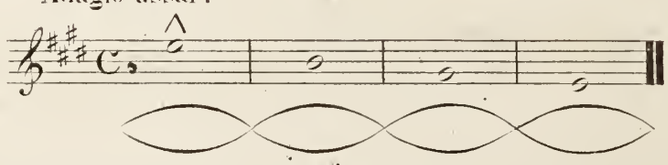
Manière de filer les sons.

Commencez le plus piano possible.
Augmentez par degré la force du son jusqu'au milieu de l'archet.
Diminuez la de même jusqu'à ce que le son se perde.

SEHR LANGSAM GEDEHNTE TÖNE.

SONS FILÉS TRÈS LENTEMENT.

Adagio assai.



Verfahren dabei.

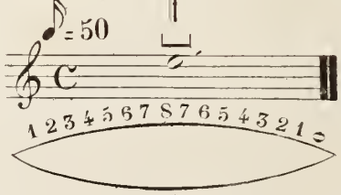
Um bei dieser Art von Schwierigkeit seines Bogens Meister zu werden, muss man:
Jede ganze Note in 16 Sechzehntheile eintheilen, nach N°. 50 des Metronoms von Maelzel:
Und so die Stärke des Tones nach der Steigerung der Zahlen bis in die Mitte des Taktes vermehren, wo der Ton seine grösste Kraft erlangt haben muss;
Von da an aber wird die Stärke eben so im umgekehrten Verhältniss vermindert.

Manière de parvenir à bien filer les sons.

Pour parvenir à se rendre maître de l'archet dans ce genre de difficulté il faut:
Diviser chacune de ces rondes en 16 doubles croches au N°. 50 du métronome de Maelzel:
Augmenter la force du son à proportion de l'augmentation des nombres jusqu'à la moitié de la mesure où le son doit arriver à sa plus grande intensité.
Diminuer graduellement cette force jusqu'à la fin, dans la même proportion inverse.

EXEMPEL.

EXEMPLE.

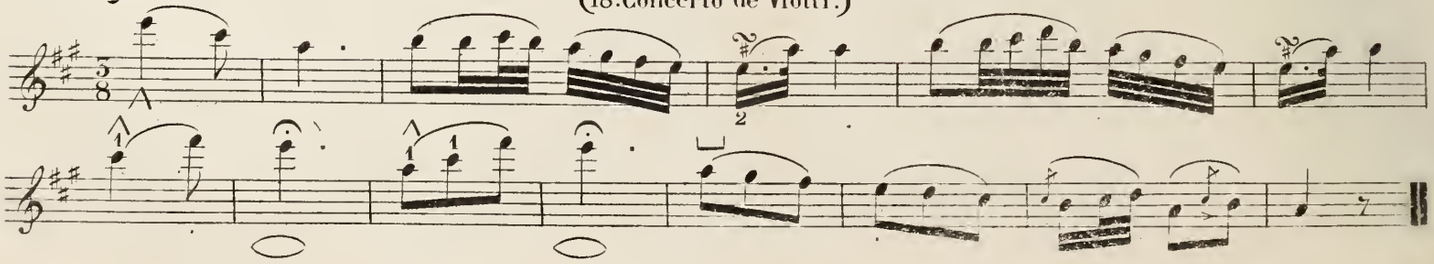


Beispiele gedehnter Töne in verschiedener Bewegung.

Exemples de sons filés dans divers mouvemens.

Adagio ♪ = 66

(18e. Concerto de Viotti.)

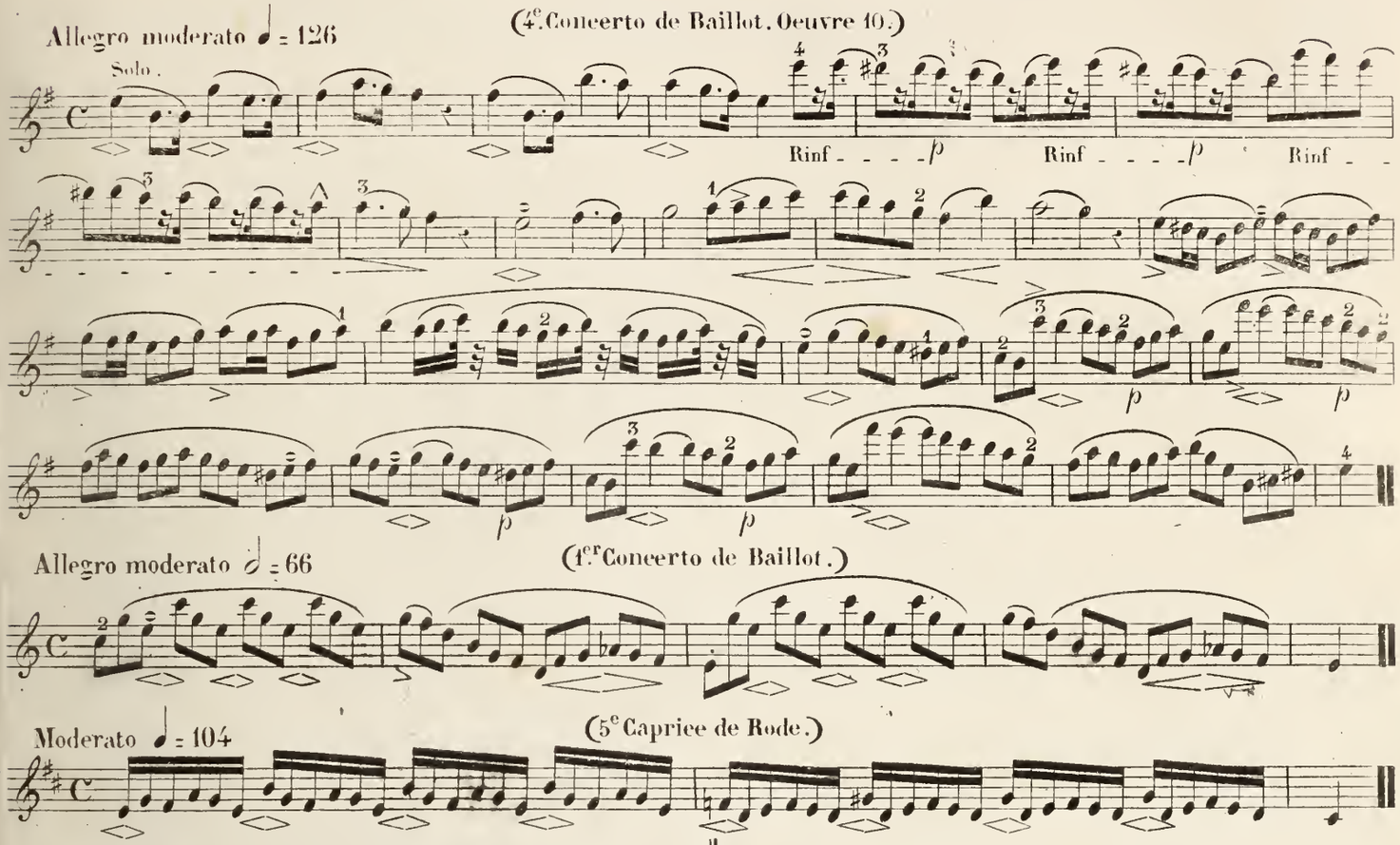


Gedehnte Töne können ebenfalls im Allegro und in Stellen von einiger Geschwindigkeit angewendet werden.

BEISPIELE.

Les sons filés s'emploient également dans l'allégro et dans les traits qui ont quelque vitesse.

EXEMPLES.



BESONDERE STUDIEN

Für die gedehnten Töne.

Man empfiehlt den Schülern gewöhnlich das Dehnen der Töne, eben so wie man ihnen die Tonleitern zu üben befiehlt; wenn man ihnen aber nicht ganz genau die Art wie man es machen muss bezeichnet, so werden nur wenige den Muth haben es zu unternehmen und zu verfolgen. Gewöhnlich wendet man das Dehnen der Töne nur bei Tonleitern ohne Akkompagnement und bei einzelnen Noten an. Die Langweile, welche mit dieser Art von Bogenstrichen verknüpft ist, ist nicht leicht zu überwinden, wer aber darum die Mittel, ihrer Meister zu werden verschmäht, der beweisst dass er wenig Beständigkeit und Willenskraft besitzt. Beide Eigenschaften aber muss man besitzen, wenn man in einer Kunst vorwärts schreiten will, die eben so viele Leidenschaftlichkeit in der Ausübung, als Wiederspenstigkeit im Studium zeigt. Wie schon gesagt, darf deshalb der Mechanismus nicht sich selbst genügen, sondern die Empfindung muss ihm zu Hülfe kommen.

Einige Tonleitern in ganzen Notenmit Begleitung.

Mit den Aufgaben deren Troekenheit die Geduld auf eine heilsame Probe stellt, und wovon wir zu Anfang dieses Artikels ein Beispiel gegeben haben, verbinde man die Tonleitern von ganzen Noten in der ersten Lage. Der sie begleitende Bass wird dieses Studium durch Entwickelung des Gefühls für Reinheit in harmonischer Beziehung so angenehm als nützlich machen.

Blumenreiche Uebungen.

Einige blumenreiche Uebungen an denen das Herz und die Einbildungskraft Theil nehmen können, werden den Schüler dieses Dehnen der Töne zu

ÉTUDES PARTICULIÈRES.

Pour les sons filés.

Il n'est point d'élèves auxquels on ne recommande de filer des sons, de même qu'on leur dit: faites des gammes; mais si on ne leur indique pas clairement la manière de travailler ces sortes d'études, il en est peu qui aient le courage de les entreprendre et surtout de les continuer. On ne s'exerce, en général, à filer des sons que sur des gammes sans accompagnement ou sur des notes isolées. Il est difficile de vaincre l'ennui qui ne manque jamais de faire naître la lenteur inhérente à l'étude de cette espèce de coup d'archet: cependant, renoncer pour cette raison aux moyens de s'en rendre maître serait avoir peu de constance, peu de force de volonté, et l'on doit posséder ces deux qualités pour réussir dans un art qui demande toujours autant de passion dans la pratique que d'opiniâtreté dans le travail. Or, comme on l'a déja dit, le mécanisme, dans l'étude, ne saurait se suffire à lui même, il a besoin d'être aidé par le sentiment.

Quelques gammes en rondes avec accompagnement.

Aux leçons dont la sécheresse met la patience à une épreuve salutaire et dont on à donné un exemple au commencement de cet article, on ajoutera les gammes en rondes à la première position; la basse qui les accompagne, en développant le sentiment de l'intonation sous le rapport harmonique, ainsi qu'on l'a vu dans la manière de travailler, rendra cette étude aussi agréable qu'utile.

Études fleuries.

De plus, quelques études fleuries auxquelles l'imagination et le cœur puissent prendre part,

erlernen, noch mehr anspornen und ihn leichter diese Anhaltungskraft, diese Magie der Nuanzen erwerben lassen, welche öfters nur eines einzigen Tones bedarf, um die Seele zu beherrschen.

In dieser Absicht haben wir folgende Beispiele gewählt; ihr zwar leerer aber doch zärtlicher Ausdruck, der ländliche Charakter der schweitzerischen Kuhreigen, ihre angehaltenen Schlusstöne welche in den Thälern wiederhallen und im Gebirge verschwinden, begünstigen besonders die Uebung der gedehnten Töne. Diese Uebung eignet sich für den Reiz der Träumerei dieses Seelenzustandes dessen Anfang und Ende wir oft nicht bestimmen können und welcher zu einer herrlichen Empfindung wird, wenn oft ein Ton, ein einziger Ausdruck die Idee auf ein Bild leitet, das in unserer Seele lebt und die Saiten des Herzens mit unsern theuersten Affektionen in harmonische Schwingungen versetzt.

exciteront également les élèves à exercer les sons filés et leur feront obtenir plus facilement cette puissance de retenue, cette magie des nuances qui n'a souvent besoin que d'un seul son pour prendre un si grand empire sur l'âme.

Airs de montagnes, propres à ce genre d'étude.

C'est dans cette vue que nous avons choisi pour exemples les morceaux suivans : leur expression vague, mais tendre, le caractère pastoral des airs suisses appelés ranz des vaches, les longues tenues de leurs finales qui se prolongent dans les vallées et se perdent dans les montagnes, nous semblent propres a favoriser particulièrement l'étude des sons filés. Cette étude, par sa nature, s'applique d'elle même au charme de la rêverie, situation de l'âme dont on ne saurait déterminer ni le commencement ni la fin, et qui devient un sentiment délicieux lorsqu'un son, un seul accent, donnant une direction à la pensée, la fixe tout à coup sur un objet dont l'image est dans le cœur, et faisant vibrer la corde sensible, se met en harmonie avec nos affections les plus chères.

AIR ANCIEN.

Larghetto.

1.

Restez.

KUHREIGEN. | RANZ DES VACHES.

(Tiré du Dictionnaire de musique de J.J. Rousseau.)

2.

Adagio. Allegro. Adagio. Allegro. Adagio.

Cres - - - - - - - - - - - f

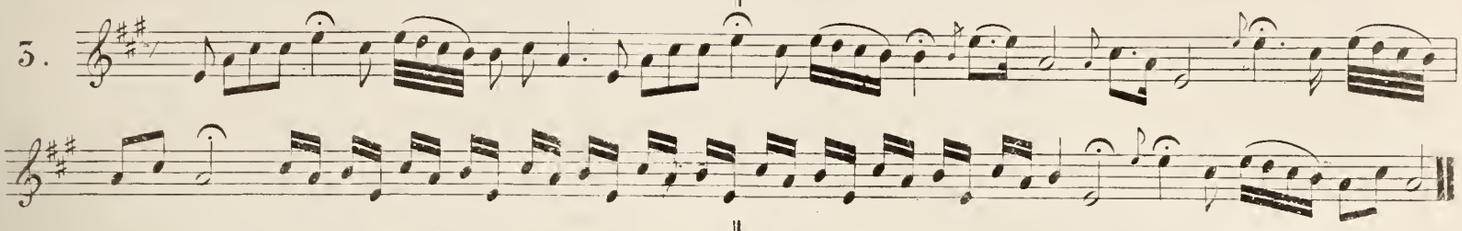
EIN ANDRER KUHREIGEN.

So wie ihn Viotti in den Schweitzer Gebirgen gehört und auf Noten gesetzt hat. (1)

AUTRE RANZ DES VACHES.

Tel que Viotti l'a entendu dans les montagnes de Suisse, et tel qu'il l'a noté. (1)

3.



SYNCOPIRTE TÔNE.

= Das SYNCOPIREN ist eine Verlängerung des Tones zu = einem starken Takttheile, welche auf dem schwachen Takt= theile beginnt; jede syncopirte Note ist also im Gegentak= te und jede Art von Syncopen ist ein Gang gegen das Takt= maas. = (Dictionnaire de musique moderne, de Mr. Castil-Blaze.)

Man syncopirt auf dreierlei Arten:

Drei Arten von Syncopen. 1) Indem man den Ton anschwellen lässt und die Bogenbewegung bis zum Ende der Note, aber nur sehr leicht beschleunigt.

SONS SYNCOPÉS.

= La SYNCOPE est un prolongement sur le temps fort = d'un son commencé sur le temps faible: ainsi toute note = syncopée est à contre temps et toute sorte de notes syn= copées est une marche à contre temps. = (Dictionnaire de musique moderne, de Mr. Castil-Blaze.)

On exécute les syncopes de trois manières:

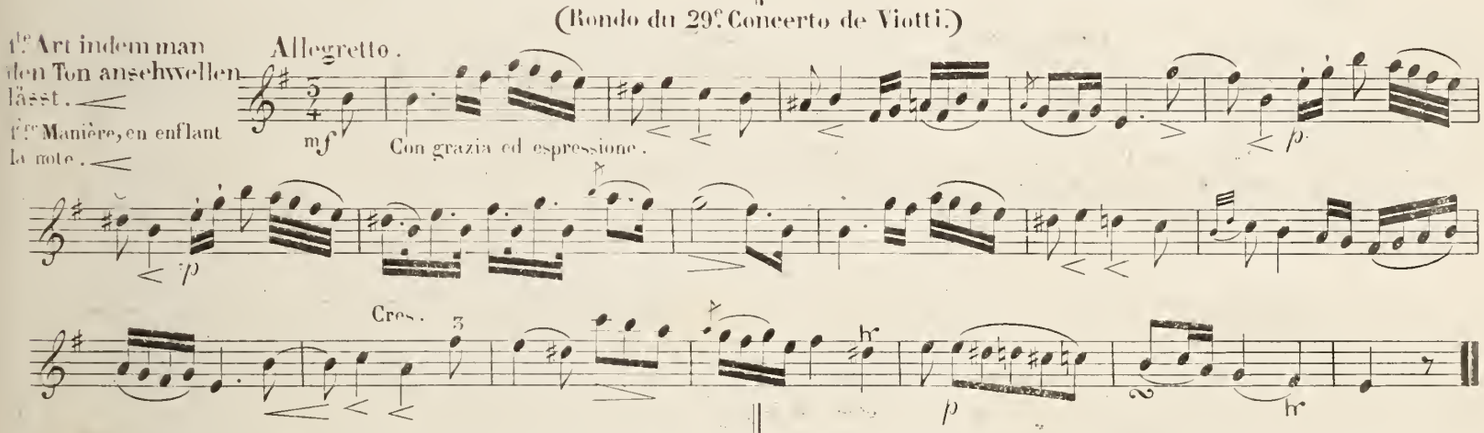
Trois manières de syncoper. 1°. En enflant la note et accélérant le mouvement de l'archet jusqu'à la fin de cette note, mais légèrement.

BEISPIEL. EXEMPLE.

(Rondo du 29e. Concerto de Viotti.)

1te. Art indem man den Ton anschwellen lässt. <

1re. Manière, en enflant la note. <



Bei dieser Art von Syncope muss man nach dem durch < oder sf bezeichneten kleinen Drucke den Ton sehr piano fortleiten, wodurch die Härte, als eine natürliche Folge des schnell abgebrochenen Striches (Saccade) vermieden wird. Diese Syncope muss wie ein in der Geschwindigkeit gedehnter Ton behandelt werden, dessen Mitte aber etwas markirt und am Ende sehr beschleunigt werden muss.

2) Die zweite Art zu syncopiren besteht darin, dass man den Ton anschlägt (attaque) und sogleich wieder schwinden lässt.

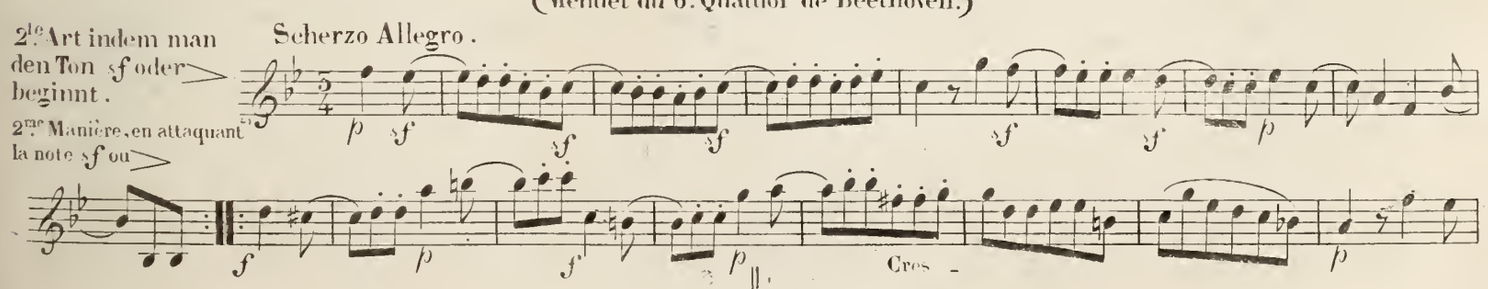
Dans cette espèce de syncope il faut avoir soin de traîner la note très piano après la petite secousse marquée par cet angle < ou par le signe équivalant sf, afin d'éviter la dureté qui serait le résultat de la saccade terminée brusquement. Cette syncope doit être faite comme un son filé dans la vitesse, mais dont le milieu serait un peu marqué et la fin très précipitée.

2°. La seconde manière de syncoper et d'attaquer la note et de laisser éteindre le son immédiatement après l'attaque.

BEISPIEL. (Menuet du 6e. Quatuor de Beethoven.) EXEMPLE.

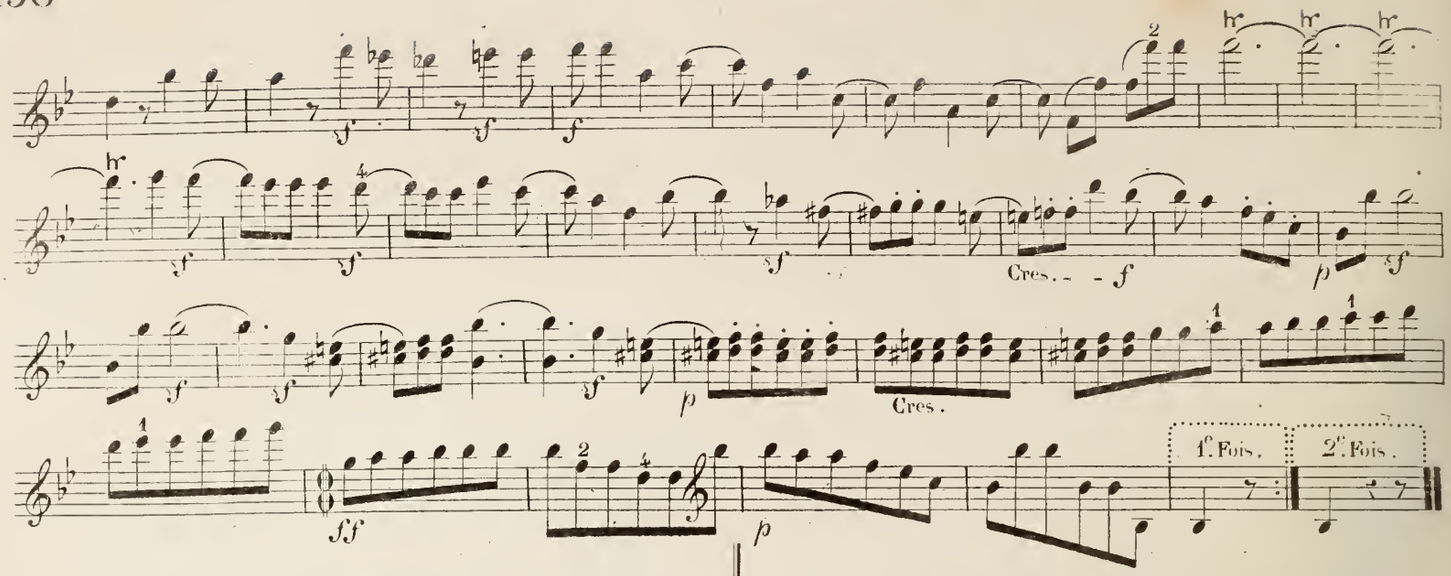
2te. Art indem man den Ton sf oder > beginnt.

2me. Manière, en attaquant la note sf ou >



(1) Notices de Mr. Favolle sur Corelli, Tartini, Viotti, etc.

(1) Notices de Mr. Favolle sur Corelli, Tartini, Viotti, etc.



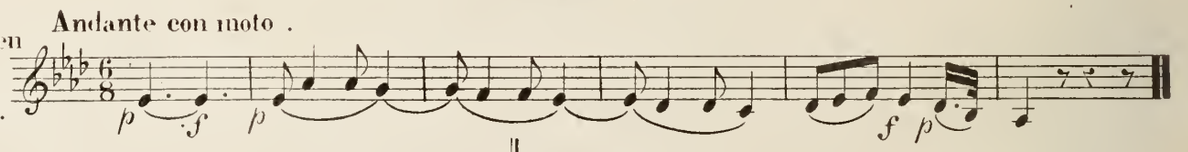
3) Es gibt Musikstücke deren Charakter verlangt dass man die syncopirten Noten ganz egal, ohne besondern Nachdruck oder Schattirung spielt und es dem Basse überlässt den Takt zu markiren.

3.e Il y a d'autres morceaux de musique dont le caractère exige que l'on syncope en faisant les notes égales sans aucune saccade ni aucune nuance particulière à la note, laissant à la basse à marquer les temps.

(4.e Quatuor de Mozart.)

3.te Art, ohne Nuanzen (Schattirung.)

3.e Manière sans nuance.



NOCH EINE ART VON SYNCOPEN.

Tempo rubato.

Es gibt eine Art das Taktmaas zu ändern, oder zu unterbrechen, welche mit der Syncope Aenlichkeit hat und die man, tempo rubato oder disturbato nennt. Diese Art ist von gewaltiger Wirkung, wird aber bei zu häufiger Anwendung unerträglich. Sie drückt Unruhe und heftige Gemüthsbewegung aus, nur wenige Componisten haben sie bezeichnet. Der Charakter der Passage muss dem Spieler andeuten, wo er sie in der Begeisterung des Augenblicks anwenden soll. Er darf nur gleichsam unwillkürlich Gebrauch davon machen, wenn er von dem Gefühle des Ausdruckes fortgerissen, den strickten Takt scheinbar verlässt um sich der Unruhe die sich seiner bemeistert zu entledigen. Wir sagten dass er den Takt nur scheinbar verlässt das heisst er muss das Tempo bewahren, welches ihn in den Grenzen der Harmonieverbindung erhält und ihn dann wieder taktgemäss einfallen lässt. Hierauf lässt sich der Satz anwenden.

EINE SCHÖNE UNORDNUNG IST ÖFTERS EINE WIRKUNG DER KUNST.

Ist nun diese Unordnung gefälliger Natur, ja selbst schön, dann ist sie von künstlerischer Wirkung, als die Frucht der Begeisterung und des Fleisses wenn sie der Künstler anwendet ohne an die Mittel deren er sich bedient zu denken.

AUTRE ESPÈCE DE SYNCOPE

appelée temps dérobé.

Il est une manière d'altérer ou de rompre la mesure qui tient de la syncope et que l'on appelle tempo rubato ou disturbato, temps dérobé ou troublé. Ce temps dérobé est d'un grand effet, mais il deviendrait par sa nature, fatigant et insupportable s'il était souvent employé. Il tend à exprimer le trouble et l'agitation et peu de compositeurs l'ont noté ou indiqué; le caractère du passage suffit en général pour pousser l'éxécutant à l'improviser d'après l'inspiration du moment. Il ne doit, pour ainsi dire, en faire usage que malgré lui, lorsqu'entrainé par l'expression, elle l'oblige à perdre, en apparence toute mesure et à se délivrer ainsi du trouble qui l'obsède. Nous disons qu'il ne perd la mesure qu'en apparence, c'est-à-dire, qu'il doit conserver une sorte d'aplomb qui le retienne dans les limites de l'harmonie du passage et qui le fasse rentrer à propos dans la mesure exacte des temps. C'est ici le cas d'appliquer cette observation:

SOUVENT UN BEAU DÉSORDRE EST UN EFFET DE L'ART.

Ce désordre sera donc de nature à plaire, même à être trouvé beau; il deviendra un effet de l'art s'il est le résultat du travail et de l'inspiration, et si l'artiste l'emploie sans être obligé de penser aux moyens dont il se sert.

Man kann dieses Kunstmittel bis zu einem gewissen Punkte durch Zeichen andeuten, aber wie jeder leidenschaftliche Ausdruck, würde diese bei Gefühl ermangelnder Ausführung den meisten Effekt verlieren.

Wir geben hier einige Beispiele über diese Art von Ausdruck, aber einzig nur in der Absicht ihren Gebrauch klar zu machen und allem Misbrauche dadurch vorzubeugen.

On peut noter, jusqu'à un certain point cet artifice, mais, comme tous les accens passionnés, il perdra beaucoup de son effet à être exécuté de sang froid.

Nous ne donnons ici des exemples de ce genre d'accent que pour éclairer sur son usage et pour empêcher ainsi l'abus que l'on pourait en faire.

VERHEHLTER TAKTTHEIL.

Passage wie der Autor sie notirt hat.

TEMPS DÉROBÉ.

Passage tel que l'auteur l'a noté.

(19e. Concerto de Viotti.)

Maestoso ♩ = 104.

1.

Darstellung wie dergleichen Stellen auszuführen sind.

Apperçu de la manière de rendre ce passage

Cres - - - - -

(18e. Concerto de Viotti.)

Presto 𝅗𝅥 = 116.

Beispiel wie diese Passage nach der Wiederholung bei dem Schluss gespielt werden kann.

Apperçu de la manière dont ce passage peut être rendu la dernière fois qu'on le répète dans ce rondo.

Presto.

Cres - -

WOGEND WELLENFÖRMIG

oder BEBEND vorgetragene Töne.

Es gibt verschiedene Arten dieser Gattung.

1.) Dass man den Bogen auf die Saiten drückt und diesen Druck gradweise, mit mehr oder weniger Geschwindigkeit, öfter oder seltener wiederholt.

2.) Dass man in der linken Hand leise wogen oder erzittern lässt so dass sich diese Bewegung dem auf der Saite liegenden Finger mittheilt.

3.) Oder dass man beide Mittel zugleich anwendet.

SONS ONDULÉS.

Il y a diverses manières d'onduler le son; on y parvient:

1°. En appuyant l'archet sur la corde par degrés, diminuant de même cet appui et répétant ce mouvement avec plus ou moins de vitesse, plus ou moins de fréquence.

2°. En donnant à la main gauche un léger balancement ou tremblement qui se communique au doigt posé sur la corde.

3°. En employant ces deux moyens à la fois.

1.

DURCH DEN BOGEN HERVORGEBRACHTE ONDULATION. (BEBUNG)

Art wie die Bebung mit dem Bogen hervorgebracht wird.

Man führt den Bogen vorerst langsam und schwach, alsdann stärker und vermindert allmählich seinen Druck. Nach Verhältniss dieses Drucks und der Geschwindigkeit des Bogenstrichs werden die Schwingungen zu oder abnehmen, und aus dieser Mehr- oder Minderzahl der Erzitterungen der Saite eine Gattung von Ondulation des Tons hervorgebracht welche durch bebende Bewegung des Bogens gesteigert u. durch ∼ ⌒ bezeichnet wird.

Die blos vermittelst des Bogens hervorgebrachte Ondulation, ist ein reiner und ruhiger Ausdruck, weil sie erstens, hauptsächlich nur bei langsamer moderirter Bewegung und auf der leeren Saite gemacht wird; oder zweitens, weil ein Finger während derselben auf der Saite fest liegen bleibt und so die Festigkeit und Reinheit des Tones bewahrt, indess bei einer andern Art Ondulation, wie man im folgenden Artikel, sehen wird, diese Reinheit momentan gestört wird.

1.

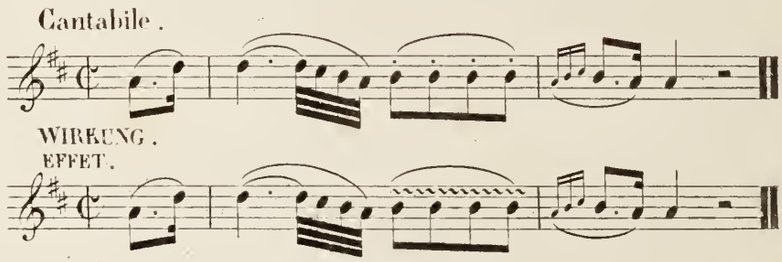
ONDULATION PRODUITE PAR L'ARCHET.

Manière d'onduler le son avec l'archet.

Passez l'archet sur la corde, lentement et faiblement d'abord, plus fort ensuite, et diminuez peu à peu son appui: les vibrations augmenteront et diminueront d'intensité en proportion de cet appui ou de la vitesse de l'archet; il résultera, de cette plus ou moins grande amplitude d'oscillation de la corde, une ondulation dans le son, si vous rendez cette ondulation fréquente en faisant un peu fléchir la baguette, et en lui donnant une espèce de palpitation que l'on indique par ce signe ∼ ou par celui ci ⌒.

L'ondulation, produite par l'archet seulement, est d'une expression calme et pure parce que, d'une part elle se fait en général dans les mouvemens lents ou modérés, et sur une corde à vide, et que de l'autre, lorsqu'on la fait, un doigt étant posé sur la corde et restant immobile, la justesse de la note conserve la fixité, tandisque, dans une autre espèce d'ondulation, cette justesse est momentanément altérée, comme on le verra dans l'article suivant.

(75.e Quintetto de Boccherini.)



2.

MIT DER LINKEN HAND HERVORGEBRACHTE ONDULATION

Verfahren dabei.

Man setzt einen Finger auf die Saite, hält die 3 andern aufgehoben und balanzirt mit der linken Hand zusammenhangend mehr oder weniger geschwind so dass dieses Wanken und Zittern dem aufgesetzten Finger mitgetheilt wird. Der Finger bleibt dabei zwar auf derselben Note liegen, bewegt sich aber ein Geringes vor und rückwärts. Die dadurch abwechselnd verkürzte und wiederhergestellte Saitenlänge theilt dem Ton eine Bebung (Ondulation) mit welche ohngefähr folgende Wirkung macht.

2.

ONDULATION PRODUITE PAR LA MAIN GAUCHE.

Manière d'onduler le son avec la main gauche.

Posez un doigt sur la corde, tenez les 3 autres doigts levés, et faites balancer la main gauche d'une seule pièce, dans un mouvement plus ou moins modéré, de manière à ce que cette vacillation ou ce tremblement de la main se communique au doigt posé. Au moyen de ce léger tremblement le doigt, restant toutefois sur la même note, avance et recule un peu, et la corde, alternativement raccourcie et remise dans son premier état par ce mouvement donne au son une ondulation dont voici à peu près l'effet.

Diese Art Ondulation, mit mehr oder weniger Langsamkeit hervorgebracht, gibt einen belebten, zärtlichen und manchesmal auch pathetischen Ausdruck; aber das Balanziren des Fingers stört momentan die Reinheit des Tones. Damit das Gehör dadurch nicht beleidigt werde muss man mit dem festen reinen Tone anfangen und auch schliessen. Diese mit Diskretion angebrachte Ondulation gibt dem Tone des Instrumentes eine grosse Aenlichkeit mit der tief bewegten Menschenstimme. Dieses Mittel des Ausdruckes ist zwar sehr wirksam, aber zu oft angewendet, würde es bald den Werth verlieren und nichts weiter verursachen, als die Melodie zu entarten und dem Style jene köstliche Naivität zu rauben, welche die Kunst beständig zur ursprünglichen Einfachheit zurückführen will und ihren höchsten Reitz ausmacht.

Viotti hat die Ondulation auf folgende Art angewendet.

Cette ondulation, produite avec plus ou moins de lenteur, par le doigt est d'une expression animée, tendre et quelquefois pathétique; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du ton. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit aussitôt consolée il faut commencer et finir par faire entendre le ton juste et pur. L'ondulation placée avec discrétion donne au son de l'instrument beaucoup d'analogie avec la voix lorsqu'elle est fortement émue. Ce moyen d'expression est très puissant, mais s'il était souvent employé, il aurait bientôt perdu la vertu d'émouvoir et n'aurait plus que le dangereux inconvénient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait le plus grand charme de l'art en ce qu'elle tend toujours à le rappeler à sa simplicité primitive.

Viotti employait l'ondulation de la manière indiquée dans les exemples suivans.

(19e Concerto de Viotti.)

Maestoso ♩ = 104.

Moderirte Ondulation
Ondulation modérée.

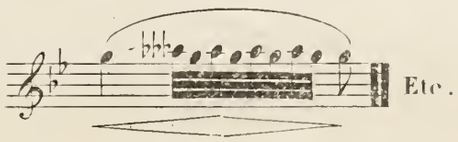
Breites markigtes Staccato.
Staccato large et moëlleux.

Man sieht aus obigem Beispiele dass die Ondulation zu gleicher Zeit mit der Hand und mit dem Bogen hervorgebracht werden kann, aber die letztere wirkt nur als einfache Ondulation, so wie bei anhaltenden Tönen durch crescendo, forte und diminuendo; indess die durch den Finger hervorgebrachte häufiger ist und hier ohngefähr vier Bebungen, jedes von dem Werth eines zweiunddreissichtheils ausmacht, ohne jedoch merkbar abgemessen zu sein.

On voit par l'exemple ci dessus que l'ondulation peut être produite à la fois par le mouvement du doigt et par celui de l'archet, mais ce dernier n'agit que comme ondulation simple, c'est-à-dire telle qu'elle à lieu dans le son filé crescendo, forte et diminuendo, tandis que celle qui est occasionnée par le mouvement du doigt est fréquente et peut comporter ici à peu près quatre balancemens, un pour chaque valeur de double croche, mais sans qu'ils soient sensiblement mesurés.

BEISPIEL.

EXEMPLE.



Etc.

Etwas weniger moderirte Ondulation.

Ondulation un peu moins modérée.

Menuetto commodo (15.e Quatuor de Viotti.)

Segue.

p Mit einiger Weichheit.

Avec un peu de mollesse.

p

f ff

3

ONDULATION

welche gleichzeitig mit dem Finger und mit dem Bogen hervorgebracht wird.

Hierbei wirken Bogen und Finger zusammen, aber lebhafter als in den vorigen Beispielen.

3

ONDULATION PRODUITE SIMULTANÉMENT

par le mouvement de l'archet et par le mouvement du doigt

Dans cette ondulation le doigt et l'archet agissent ensemble et plus vivement que dans les deux espèces précédentes.

Lebhafte Ondulation vermittelst des Fingers und des Bogens.

Ondulation animée du doigt et de l'archet.

Allegro. (Chasse de Leclair, 9.e Sonate, 3.e livre, Oeuvre V.)

Fin.

Ondulation.

p f

Piano. Pianissimo. D.C.

Bei einer gewissen Geschwindigkeit würde die Ondulation unerträglich sein, auch muss sie bei aufeinanderfolgenden Noten vermieden werden, denn sie macht nur auf einer langen oder auf einer und derselben wiederholten Note eine gute Wirkung.

Man muss auch eine gewisse Weichheit vermeiden, welche das Spiel veraltet macht; ebenso Steifigkeit, welche der Grazie und Leichtigkeit schadet; überhaupt aber muss man aus der Ondulation die durch die Hand hervorgebracht wird keine Gewohnheit machen und sie nur da anwenden wo der Ausdruck es verlangt, wobei man sich jedoch, um Misbrauch zu verhüten, an alles Obengesagte bindet.

L'ondulation serait intolérable dans une certaine vitesse; elle doit être également rejettée dans une succession de notes, elle n'est d'un bon effet que sur une note longue ou sur la même note répétée.

Il faut éviter de donner à l'ondulation une molesse qui rendrait le jeu suranné, ou d'y mettre une raideur qui nuirait à la grace et à la facilité; éviter surtout de prendre l'habitude du tremblement de la main qu'on ne doit employer que lorsque l'expression le rend nécessaire, en se conformant d'ailleurs à tout ce qui à été indiqué pour en empêcher l'abus.

Fin des dritten Theils.

KLANGFARBEN, KLANG (TIMBRE) und CHARAKTER der vier Violinsaiten.

Unabhängig von dem Klange der Violine überhaupt, so wie von demjenigen, der durch den besonderen Bau jeder Einzelnen bedingt wird; gibt es einen besonderen Klang jeder Saite, der dem Spielenden (wie schon in der Einleitung gesagt wurde) das Mittel bietet, der Violine den Charakter der OBOE, der FLÔTE, des HORNES, der TROMPETE, der HARMONIKA, und durch Verbindung der Harmonie den Charakter der HARFE, des CLAVIERS und selbst der ORGEL zu geben.

Die Quinte. Ihr natürlicher Charakter. Sopranstimme.

Die Quinte, (Chanterelle) deren Klang klar und silberhell ist, worauf einige Töne zur Singstimme gerechnet werden können, eignet sich besonders zu brillanten Passagen, welche durch ihre Höhe mehr hervorleuchten und daher, bis zu einem gewissen Grade, das Resultat einer leidenschaftlichen Gemüthsbewegung zu sein scheinen, welche dieser gemäss die Stimme mehr oder minder erhebt.

TIMBRE ET CARACTÈRE des quatre cordes du Violon.

Indépendamment du timbre qui appartient au Violon en général, et de celui qui dépend de la facture de chaque Violon en particulier, il est une variété de timbre que chacune de ses cordes est susceptible de recevoir de l'éxécutant, et au moyen de laquelle, ainsi qu'on l'a dit dans l'introduction, on peut donner au Violon le caractère du HAUTBOIS, celui de la FLÛTE, du COR, de la TROMPETTE, de l'ARMONICA, et, sous le rapport de son harmonie, le caractère de la HARPE, du PIANO, et même de l'ORGUE.

Chanterelle. Son caractère naturel. Voix de soprano.

La chanterelle, dont le timbre est clair et argentin, et dont quelques notes peuvent être considérées comme additionnelles à la voix, convient surtout aux passages brillans, aux débuts, qui deviennent d'autant plus remarquables qu'ils sont à un diapason plus élevé, et semblent être, jusqu'à un certain degré, le résultat d'un mouvement passionné qui fait élever plus ou moins la voix en raison de la force du sentiment qui l'anime.

BEISPIELE. (16e Concerto de Viotti.) EXEMPLES.

Allegro. Solo. Cres

Allegro ma non troppo. (Concerto de Beethoven.) Dolce. Cres.

Durch Wirkung des Contrastes gibt die Quinte den Mitteltönen mehr Sanftheit und erhebt die Schönheit der tiefen Töne.

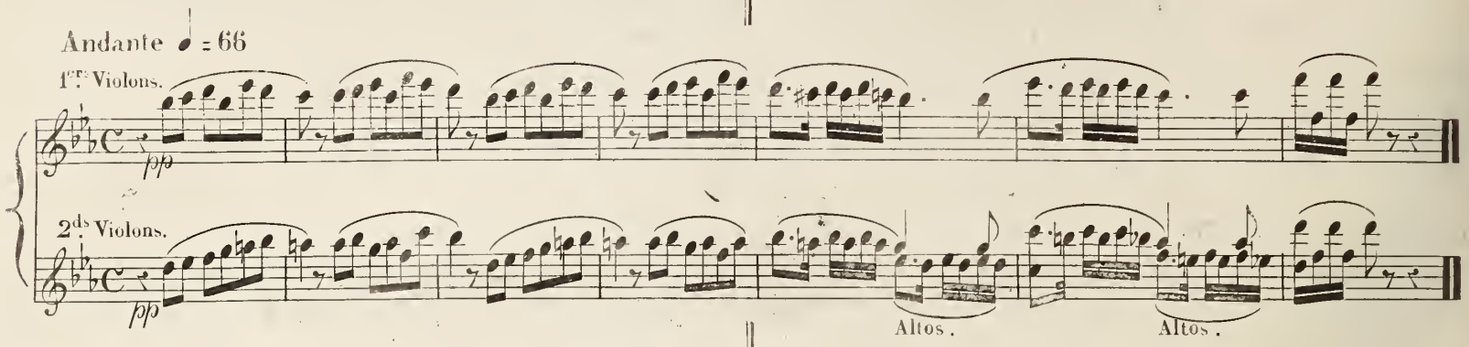
La chanterelle, par l'effet du contraste, donne plus de douceur à l'expression du médium et fait mieux ressortir la beauté des sons graves.

BEISPIEL. (18e Concerto de Viotti.) EXEMPLE.

Allegro non troppo. Solo. 4te Saite 4e Corde

Die hohen Töne, wenn sie wissenschaftlich, genial und mit Delikatesse und Reinheit angewendet werden, sind von hinreissender Wirkung. Ein bemerkenswerthes Beispiel davon findet sich in dem Offertorium der Messe von Cherubini, wovon hier einige Takte folgen:

Les sons aigus, employés avec toutes les ressources de la science et du génie, et rendus avec délicatesse et pureté, sont d'un effet ravissant: on en trouve un exemple remarquable dans l'offertoire de la messe de Requiem de Mr. Cherubini, et dont voici quelques mesures:

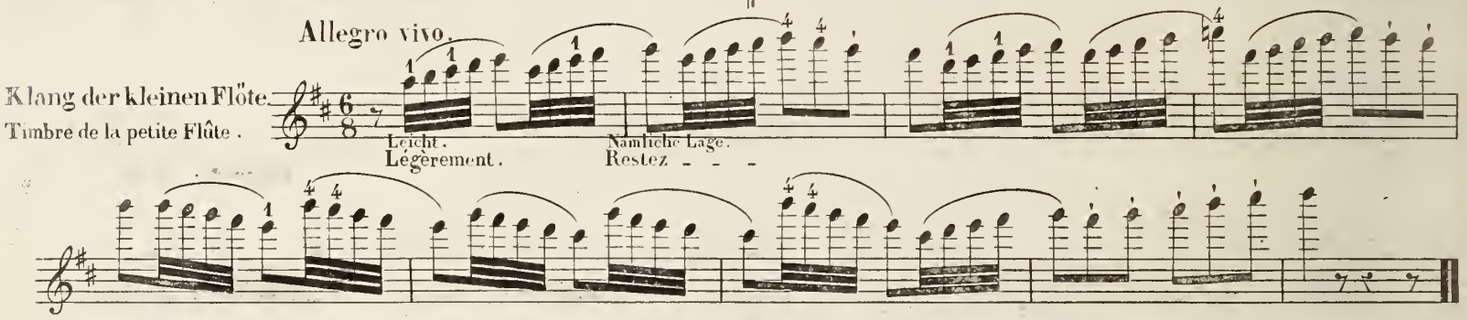


Ihr nachahmender Charakter.

Der Klang der Quinte ist in den höheren Tönen analog mit der kleinen Flöte (Piccolo) und passt zu lebhaften Stellen von leichtem Vortrage.

Son caractère d'imitation.

Le timbre de la chanterelle a de l'analogie, dans les notes élevées, avec la petite flûte, et convient aux morceaux vifs et d'une expression légère.



Zweite Saite. Ihr natürlicher Charakter. Sopranstimme.

Die zweite Saite, (a Saite) hat etwas sanftes und durchdringendes und vergleicht sich mit der Frauenstimme. Sie gibt der Violine einen vorzüglichen Reitz, weil ihre ganze Kraft in Sanftheit besteht.

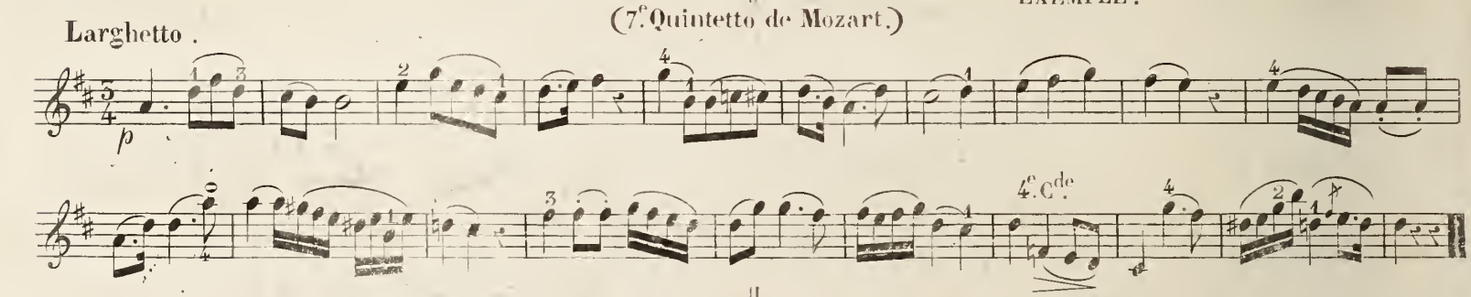
Seconde corde. Son caractère naturel: voix de soprano.

La seconde corde a quelque chose de doux et de pénétrant qui lui donne la plus grande analogie avec la voix de femme. Elle est un des principaux charmes du Violon, car tout son pouvoir est dans sa douceur.

BEISPIEL.

EXEMPLE.

(7e Quintetto de Mozart.)



Ihr nachahmender Charakter.

Man erhält auf der zweiten Saite auch Flötentöne, hauptsächlich von dem vierten oder fünften Tone an.

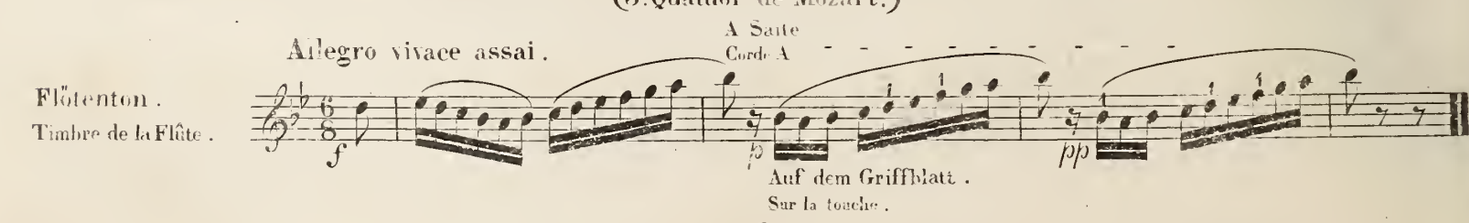
Son caractère d'imitation.

On obtient de la seconde corde des sons analogues à ceux de la Flûte, principalement depuis la quatrième ou cinquième note;

BEISPIEL.

EXEMPLE.

(3e Quatuor de Mozart.)



Diese Saite nimmt auch den Klang der Oboe und selbst den der Schalmaye an.

Um diesen Klang nachzuahmen, muss man den Bogen etwas fester als gewöhnlich auflegen und dem Stege nähern, bis man fühlt, dass die Rauheit der Haare gewissermassen die Vibration der Saiten hemmt.

Cette corde prend aussi le timbre du Hautbois et même celui de la Musette, le Hautbois des montagnes.

Pour imiter ce timbre, il faut appuyer l'archet un peu plus qu'à l'ordinaire, le rapprocher du chevalet, et que l'on sente que les aspérités du crin retiennent, pour ainsi dire, les vibrations de la corde.

BEISPIEL.

EXEMPLE.

Auf der A Saite
Sur la corde A

das 1.te mal forte das 2.te mal piano.
fort la 1.re fois, et piano la 2.de

Segue

Klang der Oboe und Schalmaye.
Timbre du Hautbois et de la Musette.

Moderato.

Tenuto.

1.re Fois. 2.e Fois.

1.e Fois. 2.e Fois.

e sostenuto.

Cres

Dritte Saite. Ihr natürlicher Charakter. Contrealtstimme.

Die dritte Saite (D Saite) hat den edlen und sammtartigen Charakter der Contralt-Stimme, sie passt vorzüglich zum grossartigen Style und ohne die Gewalt und Kraft der 4ten Saite zu besitzen, hat sie doch beinahe dasselbe Majestätische.

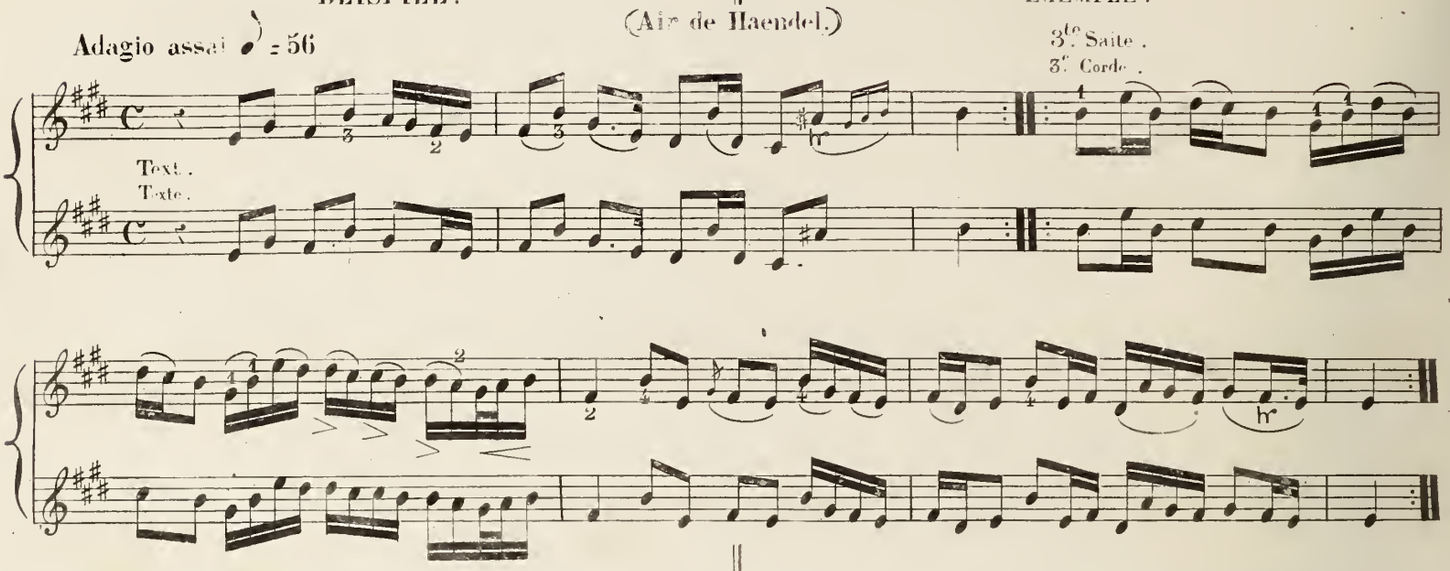
Troisième corde. Son caractère naturel: voix de Contr'alto.

La troisième corde a le caractère noble et loué de la voix de contr'alto; elle convient surtout au style grandiose, et sans avoir la puissance et la force de la 4e. corde, elle en a presque la majesté.

BEISPIEL.

EXEMPLE.

(Air de Haendel.)



Ihr nachahmender Charakter. Flötenton.

Auf dieser Saite sprechen die Flötentöne am besten an. Um sie hervorzubringen, fährt man mit dem Bogen sehr leicht und schnelle über das Griffbrett und lässt der Saite möglichst viel Freiheit. Der Ton hat alsdann weniger Kraft, als die er erlangen kann, wenn man Oboetöne nachahmen will. Dieser Unterschied der Stärke besteht darinn, dass man, um die Oboetöne hervorzubringen, die Saite so nahe am Stege anstreicht, dass sie gezwungen ist, sich viel weiter aus ihrer Ruhe zu entfernen, als es bei leichten Strichen nahe am Griffbrette zu Hervorbringung der Flötentöne geschieht.

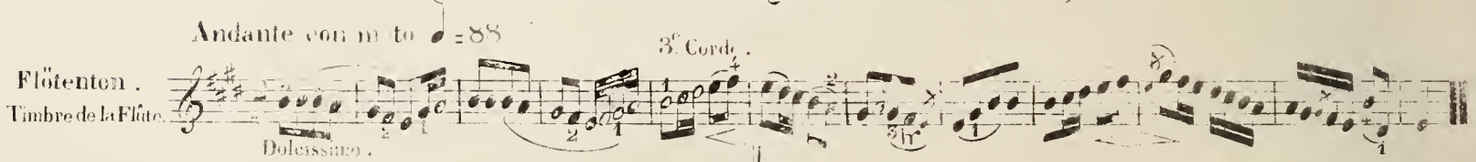
Son caractère d'imitation. Timbre de la Flûte.

Cette corde est celle sur laquelle on rend le mieux les sons flûtés. Pour les obtenir on promène l'archet sur la touche très légèrement et avec rapidité afin de laisser à la corde la plus grande liberté possible. Le son a pour lors une intensité bien moins considérable que celle qu'il peut acquérir quand on veut produire des sons analogues à ceux du Hautbois; cette différence d'intensité dans les deux cas provient évidemment de ce que, pour produire le son du Hautbois, on ébranle la corde si près du chevalet qu'elle est contrainte à s'écarter beaucoup plus de sa position du repos qu'elle ne le fait lorsqu'elle est ébranlée près de la touche et avec une grande légèreté, quand on veut obtenir des sons flûtés.

BEISPIEL.

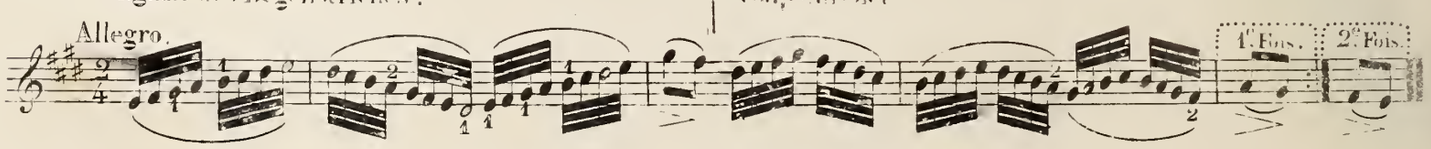
EXEMPLE.

(2e. Nocturne intitulé le Songe, de Baillot. Œuvre 35.)



Folgendes Beispiel verlangt grössere Schnelligkeit des Bogenstriches.

L'exemple suivant exige plus de rapidité dans le coup d'archet.



Vierte Saite: Ihr natürlicher Charakter. Tenorstimme.

Die 4te Saite, entscheidet die Herrschaft der Violine, es gibt wohl auf andern Instrumenten tiefere Töne, aber man findet doch keine, die mächtiger wirkten. Es ist die Tenorstimme in ihrer ganzen Schönheit. Diese Saite hält die consonirenden Töne der höheren Saite unter ihrer Botmässigkeit. Wenn sie von schlechter Beschaffenheit ist, so lähmt sie alles, was mit ihrer Stimme in Bezug steht, ist sie aber rein und klingend, so belebt und erhebt sie alles andre. Ihr kräftiger gewaltiger Ton ersetzt allein ein ganzes Instrument und je tiefer ihr Ton ist, um so mehr vermag sie den Ausdruck bis zum Erhabenen zu steigern.

Quatrième corde. Son caractère naturel: voix de Tenor.

La quatrième corde est celle qui détermine l'empire du Violon; il y a, sur d'autres instrumens, des sons plus graves, mais on n'en trouve point qui aient autant d'autorité. C'est la voix de Tenor dans toute sa beauté. Cette corde tient sous sa dépendance les notes consonnantes des cordes plus aigües. Si elle est d'une mauvaise qualité, elle paralyse tout ce qui répondrait à sa voix; si elle est pure et sonore, elle donne le ressort et la vie à tout le reste. Son énergie, sa voix puissante vaut à elle seule tout un instrument, et plus cette voix est grave, plus elle favorise l'expression pour atteindre jusqu'au sublime.

(De la 4e Sonate de Séb. Bach. Pour Clavecin et Violon.)

Adagio.

4te Saite bis zum Schluss.
4e Corde jusqu'à la fin.

Etc.

Andante cantabile ♪=76 (3e Duo de Viotti, Hommage à l'amitié.)

Auf der G Saite.
Sur la 4e corde.

Cres.

3e Corde.

4e Corde.

Cres.

Morendo.

Ihr nachahmender Charakter. Hornton.

Auf der 4ten Saite, besonders in den höheren Tönen kann man das Horn nachahmen. Man setzt dabei Bogen und Finger fest auf, um den Tönen Freiheit und Eindringlichkeit zu geben, wenn das Tempo lebhaft ist, und Rundung wenn es langsam geht. Den Bogen nähert man dem Stege, damit die Gewalt der Vibration den edlen und rührenden Horntönen mehr entspreche.

Son caractère d'imitation: Timbre du Cor.

Les sons de la 4e corde se prêtent à l'imitation du Cor, surtout dans les tons un peu élevés; il suffit d'appuyer assez fortement les doigts et l'archet pour donner à ces sons de la franchise et du mordant lorsque le mouvement est vif, et beaucoup de rondeur lorsque le mouvement est lent, et de rapprocher l'archet du chevalet pour que la force de vibration rende plus fidèlement les sons nobles et touchans du Cor.

Auf der G Saite bis zum Schluss.
4e Corde jusqu'à la fin.

(Romance de Martini.)

Hornton.
Timbre du Cor.

Cantabile.

Mineur.

Majeur.

Auf dem G.
Sul G.

(Rondo du Concerto de Beethoven.)

Fin.

Wenn man in sehr hohe Töne geht und dem Striche mehr Kraft und Schnelligkeit gibt, so erhält man Trompetentöne.

On produit également sur la 4e corde les sons de la Trompette en montant jusqu'aux notes très élevées, et en donnant plus de force et de mouvement à l'archet.

(Rondo du 2e Concerto de Baillot.)

♩ = 112.

Trompetenton.
Timbre de la Trompette.

Am Frosche.
Du talon de l'archet.

Bei den Artikeln welche von den Accorden und harmonischen Vorspielen (Preludien) vom Pizzicato, von den Harmonikatönen, (Flageolettönen) vom 3ten Tone und von dem Spiele auf vier Saiten handlen, wird man erfahren, wie man es bis auf einen gewissen Grad dahinbringen kann, das CLAVIER, die HARFE, die HARMONIKA und die ORGEL auf der Violine nachzuahmen, das heisst einige ihrer Effekte.

Es gibt wenige Musikalien, welche nicht manchmal auf diese Nachahmungen hindeuten; sei es nun dass der Componist sie durch den Titel z.B. Pastorale, Chasse, Militärstück etc bestimmt hat, oder auch dass der Spieler sie durch die Analogie des Ausdruckes von selbst auffindet. Sie sind ein Reichthum, welchen die Violine wohl benützen darf und soll, aber ihre Eigenthümlichkeit, das heisst die Nachahmung der Menschenstimme, deren Stelle sie zu vertreten bestimmt ist, darf dabei nicht aus den Augen verloren werden.

Bemerkung. Nachdem wir die Hülfsmittel, welche der verschiedene Klang der 4 Saiten bietet und die Vortheile, welche man davon ziehen kann, kennen gelehrt haben, müssen wir die Schüler auch vor ihrem Misbrauche warnen: Nachahmung ist nicht der Zweck der Kunst, sondern nur das Mittel ohne welches es keine Kunst geben würde. Man muss

On verra aux articles qui traitent des Accords et Préludes harmoniques, du Pizzicato, des Sons Harmoniques, du Troisième son et de la Quadruple corde, de quelle manière on peut parvenir, jusqu'à un certain point, à imiter sur le Violon le PIANO, la HARPE, L'ARMONICA, et L'ORGUE, c'est-à-dire à rendre quelques uns de leurs effets.

Il est peu de musique qui ne porte quelquefois à ces imitations, soit que le Compositeur les ait indiquées ou laissé pressentir par un titre général comme celui de Pastorale, Chasse, morceau militaire etc, soit que l'exécutant, saisissant les analogies, ait été au devant de toute indication à cet égard. Ce sont des richesses dont le Violon doit profiter sans doute, mais qui ne doivent pas faire perdre de vue ses trésors naturels, c'est-à-dire, les accens de la voix qu'il est destiné à suppléer.

Observation. Après avoir donné connaissance des ressources que l'on trouve dans les divers timbres des 4 cordes du Violon et avoir présenté les avantages qu'on peut en retirer, il est à propos de prémunir les élèves contre l'abus de ces sortes d'effets: l'imitation n'est pas le but de l'art mais le moyen sans lequel il n'y a pas d'art. Il ne faut donc employer les imita-

daher diese Nachahmung nur dann anwenden, wenn die Stelle selbst darauf hinweisst, und um deren Charakter besser auszudrücken; sind sie nicht nothwendig, so fallen sie ins kindische und werden selbst gefährlich, weil sie in ein mechanisches Spiel ausarten, welches unter dem Namen Passagen auf einer Saite bekannt ist, bei welchem der musikalische Gedanke nur zu oft einem falschen Schimmer aufgeopfert wird; ein Mittel geeignet den Ausdruck zu zernichten, in Leerheit sich zu verlieren und zu sprechen, ohne auch etwas zu sagen.

NÜANCEN. (Schattirungen.)

= Unter Nüancen versteht man die verschiedenen Grade, die = eine Farbe durchgehen kann und dabei den Namen behält, = der sie von den andern unterscheidet. = (1)

Dieses Wort wird noch gar nicht lange in der Musik gebraucht, denn man findet es weder in dem Dictionaire von J. J. Rousseau, noch in dem von Castil-Blaze.

Hier ist nicht der Ort, um darzuthun, welche Aenlichkeit zwischen Tönen und Farben stattfindet, (2) wir dürfen uns nur an die Thatsache halten, dass die Nüancen, wie dieser Ausdruck jetzt in der Musik gebräuchlich ist, die verschiedenen Grade von Schwäche und Stärke sind, welche ein Ton oder mehre Töne, auf einer Note, einem Gesang, einer Stelle oder in einem ganzen Stück durchlaufen können.

Man bestimmt diese Nüancen oder Stärkegrade durch die bekannten Namen: Piano, Crescendo, Forte, Diminuendo. Diese Bezeichnungen gelten, von dem kaum hörbaren Tone an, bis zu der Stärke fort, welche den Augenblick zur Grenze hat, wo das Gehör keinen angenehmen Eindruck mehr empfindet.

Die Nüancen sind in der Musik dasjenige, was die Lichteffekte in der Malerei sind. Ihre Gewalt ist so gross, dass sie die Musik selbst zu ersetzen vermögen und dass manchmal ein einziger Ton, von einer durch die Kunst bestimmten Stärke oder Schwäche, hinreichend ist, um die Wirkung des schönsten Harmonieganges hervorzubringen.

Einen Ton anhalten, eine ganze Note (ronde) zu nüanciren und zu tragen, ist eine der grösten Schwierigkeiten auf der Violine. Man lese was ein sehr origineller Autor des vorigen Jahrhunderts darüber geschrieben hat. (3)

= Somis, (Pugnanis Lehrer) trat in die Schranken; er ver = einte Majestät mit dem schönsten Bogenstriche in Europa, = überschritt die Grenze, wo man leicht scheitert, überstieg = die Klippe, woran man strandet, mit einem Worte, er gelang = te zum schönsten Ziele des Violinspieles, zur Haltung einer gan = zen Note. Ein einziger Bogenstrich währte . . . . . = dass einem der Athem ausbleibt, wen man nur daran denkt. =

Ob nun das Halten einer ganzen Note mit Gleichförmigkeit und in einerlei Stärke geschieht, oder ob dieser Ton durch alle Grade von piano oder forte geführt wird, so ist doch dieses Studium in allen Fällen das beste Mittel, eine schöne Qualität des Tones, ein breites Spiel, nebst mechanischer Fähigkeit zu erwerben und sich einen gesangreichen Vortrag anzueignen.

(1) Dictionaire de l'Académie.

(2) Siehe in der Revue musicale von Mr. Fetis, die Briefe des Herrn Azaïs über Akustik, 6ter Jahrgang, No. 26. — 28 Juli 1832.

(3) Hubert Leblanc. Vertheidigung der Bassviola gegen die Unternehmungen der Violine.

tions de timbre dont il s'agit que quand on y est porté par le sujet même et pour en mieux rendre le caractère; ces imitations deviennent puériles dès l'instant où elles ne sont pas nécessaires, elles deviennent même dangereuses en ce qu'elles dégénèrent alors en traits de mécanisme connus sous le nom de passages de cordes qui ne sacrifient que trop souvent la pensée musicale au faux brillant, moyen funeste de dénaturer l'expression, de se perdre dans le vague et de parler sans rien dire.

NUANCES.

= On entend par nuance les degrés différens par les = quels peut passer une couleur en conservant le nom qui = la distingue des autres. = (1)

Ce mot n'a été appliqué que depuis peu de temps à la musique: on ne trouve aucun article qui lui soit consacré dans le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau ni dans celui de Mr. Castil-Blaze.

Nous ne pouvons entrer ici dans les raisons de l'analogie qui existe entre les sons et les couleurs, (2) nous devons nous en tenir à un fait, c'est que les nuances, telles que l'on en comprend aujourd'hui l'application dans la musique, sont les degrés différens de douceur ou de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons dans une note, un chant, un trait ou un morceau entier.

On détermine ces degrés par les indications connues sous le nom de Piano, Crescendo, Forte, Diminuendo, ces indications s'étendent depuis le son que l'on entend à peine jusqu'à celui dont la plus grande force a pour limite le moment où l'oreille cesse de recevoir une impression agréable.

Les nuances sont à la musique ce que le clair obscur et le jeu des lumières sont à la peinture. Leur puissance est si grande qu'elle suppléent la musique même et qu'il suffit quelquefois d'un seul son, d'un degré de force ou de douceur déterminé avec art, pour produire autant d'effet que le plus beau passage d'harmonie.

Filer un son, nuancer ou soutenir une ronde, est une des plus grandes difficultés du Violon; voici ce que dit à ce sujet un Auteur fort original du siècle dernier: (3)

= Somis, (Maitre de Pugnani) parut sur les rangs; = il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Eu = rope, il franchit la borne où l'on se brise, surmonta le = cueil où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand = œuvre sur le Violon, la tenue d'une ronde. Un seul tiré d'ar = chet dura . . . . . que le souvenir en fait per = dre haleine quand on y pense. =

Que la tenue d'une ronde soit faite avec égalité et d'une seule nuance, ou que cette note passe par toute les différences du Piano au Forte, l'étude en est, dans ces divers cas, recommandée comme le meilleur moyen d'obtenir une belle qualité de son, un jeu large, et les facultés de mécanisme nécessaires pour bien chanter.

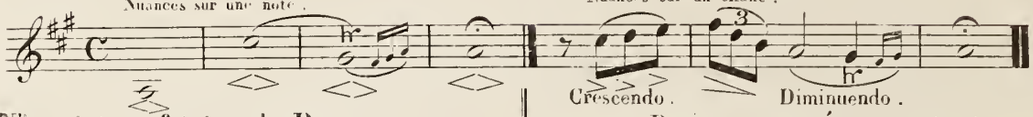
(1) Dictionnaire de l'Académie.

(2) Voyez dans la Revue musicale de Mr. Fetis les Lettres de Mr. Azaïs sur l'acoustique, 6e année, No. 26. — 28 Juillet 1832.

(3) Hubert Leblanc. Défence de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon.

Man muss alle Arten von Nüancen schon bei den ersten Uebungen der Tonleitern der verschiedenen Tonarten anwenden.

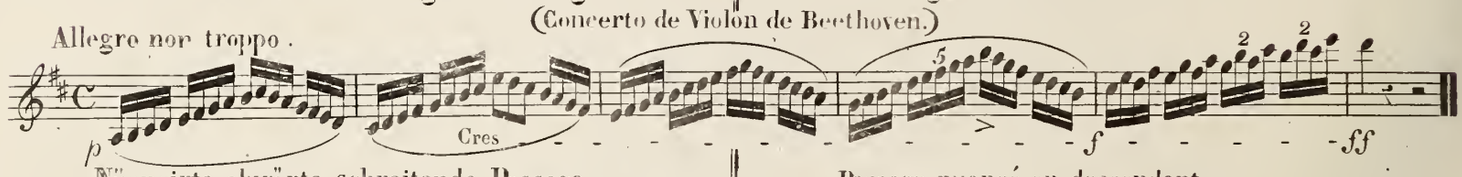
On doit appliquer toutes les sortes de nuances aux principes élémentaires qu'on exerce sur les gammes en différens tons.



Nüancirte aufsteigende Passage.

Passage nuancé en montant.

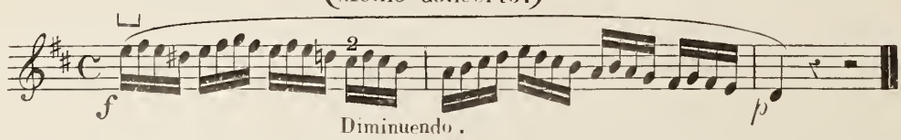
(Concerto de Violon de Beethoven.)



Nüancirte abwärts schreitende Passage.

Passage nuancé en descendant.

(Même Concerto.)



Diese zwei Beispiele und eine grosse Anzahl andrer, welche man anführen könnte, zeigen, dass es natürlich ist, aufsteigende Passagen crescendo, abwärtsschreitende aber decrescendo zu spielen. In der That erhebt sich der Ton nur darum, weil die Kraft der Empfindung gesteigert wird, je mehr diese aber abnimt, um so mehr neigt sich der Ton der Tiefe zu.(1)

Ces deux exemples, et un grand nombre d'autres que l'on pourrait donner, font voir qu'il est naturel d'exécuter crescendo les passages qui vont en montant, et dim. ceux qui vont en descendant; en effet, le ton ne s'élève que parce que le sentiment prend plus de force, et plus cette force diminue, plus le ton doit aller au grave.(1)

PROPORTION IN DEN NÜANCEN.

Man muss die Nüancen sorgfältig beobachten und wenn sie nicht angedeutet sind, muss das Talent des Künstlers sie zu ergänzen suchen. Dieses ist augenscheinlich, aber das Objekt worauf man die meiste Aufmerksamkeit zu richten hat, ist die gehörige Proportion der Nüancen. Man muss sich wesentlich weniger an den Buchstaben, als vielmehr an die eigene Empfindung und vor allen Dingen an den Geist des Stückes halten. Wie viele Grade von forte gibt es nicht, wenn es die Stimme oder die Hauptparthie unterstützen soll, ohne sie jemals zu verdecken; oder im Oratorium, wo die Chöre mit der Symphonie vereinigt sind, zwischen der Stärke eines Tones in einem kleinen Raum vorgetragen und jener welche ein grosses Theater erfordert!

Jede Gattung der Musik, jeder Versammlungsort verlangt eine besondere Proportion der Nüancen. Diese Regel muss man nie vergessen, denn die Musik hört da auf wo Lärm oder Verwirrung eintritt; anderntheils hört alle Wirkung auf, da, wo es an Kraft gebricht, sie geltend zu machen.

Es gibt überdies ein sehr einfaches Mittel, die Wirkungen der Nüancen und der Gegensätze zu vermehren; nämlich das Gehör an sanfte Töne zu gewöhnen, indem man Sanftheit und Leichtigkeit zur Grundlage seines Spiels, zur herrschenden Grundregel seines Vortrages macht.(2) Dadurch werden die Empfindungen des Hörers gemässigt, die Nüance übt mehr Gewalt über die Seele und der Spieler gewint an Eindruck das, was er an Mitteln zur Erregung des Gefühls gespart hat.

(1) Diese Regel erleidet bei hohen Tönen eine Ausnahme, diese muss man im Gegentheil sanfter spielen, damit sie durch ihre zahlreichen Vibrationen nicht hart und schreiend werden.

(2) Man wird folglich dahin übereinkommen, dass man den Mittelweg einschlagen müsse, um den Nüancen die Freiheit zwischen weniger und mehr zu lassen, mit einem Wort die mittlere Stärke zu wählen.

PROPORTION DANS LES NUANCES.

On doit observer les nuances avec le plus grand soin, et lorsqu'elles ne sont point indiquées, c'est au talent de l'artiste à y suppléer, cela tombe sous le sens, mais l'objet sur lequel il faut que l'on fixe le plus son attention est sur la proportion convenable des nuances; c'est moins à la lettre qu'il est essentiel de s'attacher qu'à l'esprit même et sur tout à l'esprit du morceau qu'on exécute. Que de degrés n'y a t-il pas entre le Forte qui doit soutenir la voix ou la partie principale sans jamais la couvrir, et le Forte de l'oratorio où les chœurs se trouvent joints à la symphonie! entre la force du son dont un petit espace exige de modérer l'intensité, et la force d'exécution nécessaire dans un vaste théâtre!

Chaque genre de musique, chaque lieu de réunion demande une proportion particulière dans les nuances; il ne faut pas perdre de vue cette règle, car, la musique finit là où commencent le bruit et la confusion, et d'une autre part, il ne saurait y avoir d'effet lorsque la cause manque de puissance pour se faire sentir.

Il est au surplus un moyen très simple d'augmenter l'effet des nuances et des oppositions, c'est d'accoutumer l'oreille à des sons doux en prenant la douceur et la légèreté pour base de son jeu, pour principe dominant de son exécution;(2) les sensations de l'auditeur étant ainsi ménagées, la nuance a bien plus de prise sur son âme, et l'exécutant gagne alors en puissance ce qu'il a réservé en moyens pour émouvoir.

(1) Cette règle souffre une exception pour les notes très aigües que l'on doit au contraire adoucir pour éviter qu'elles ne soient dures et criardes en raison de leurs plus fréquentes vibrations.

(2) On conçoit cependant qu'il faut prendre un degré intermédiaire et laisser aux nuances le moyen de se faire sentir en moins comme en plus, au dessous de la force autant qu'en dessus, en un mot, qu'il faut prendre le terme moyen.

FINGERSATZ.

Die Erfahrung lehrt, dass man den Fingersatz nicht auf eine ausschliessliche, unveränderliche, aber einförmige Weise feststellen kann, sondern dass es drei Arten von Fingersatz gibt:

1.) Der sicherste Fingersatz, im Allgemeinen.
2.) Der leichteste, für kleine Hände und der
3.) ausdrucksvolle oder charakteristische eines jeden Autoren.

1.

DER SICHERSTE FINGERSATZ.

In einer schweren Passage, oder einem Gange muss man dem von dem Componisten angezeigten Fingersatze möglichst getreu folgen; weil er öfters ein Mittel ist, seinen Styl zu charakterisiren.

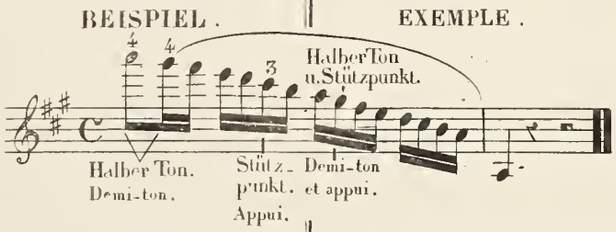
Wenn der Fingersatz aber nicht bezeichnet ist, so muss man denjenigen wählen, der die meiste Sicherheit, um rein zu greifen, bietet.

Wenn man eine Passage mehr als einmal und stets mit verschiedenem Fingersatze spielt, so wird man der Angewöhnung eines einzigen entgehen und bald denjenigen finden, welcher das beste Mittel an die Hand gibt, um herauf oder herab zu steigen, oder auch um in einer Lage zu bleiben, wie oben angedeutet worden ist.

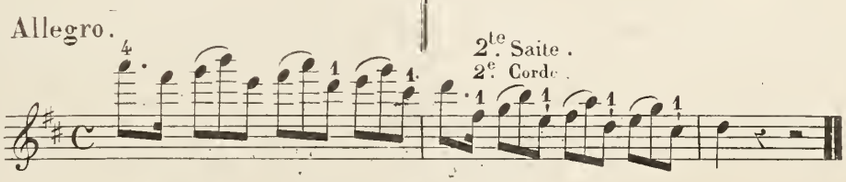
Hier folgen überdies einige allgemeine Regeln, welche die Erreichung dieses Zieles erleichtern.

1.) Es ist gut, wenn man beim Auf- oder Absteigen die halben Töne benützt, oder diejenigen Lagen welche der Hand einen gewöhnten Stützpunkt geben, wie z. B. in der 3ten oder 1ten Lage.

BEISPIEL.



2.) Wenn man die Lage mit Regelmässigkeit ändert, indem man sich jedesmal desselben Fingers bedient; diese wiederholte Bewegung gibt der Stelle Gleichförmigkeit und Sicherheit.



3.) Wenn man, so lange die Passage es erlaubt, in einer und derselben Lage bleibt. Diese Art, als die einfachste, verdient im Allgemeinen den Vorzug, ausgenommen, es

DOIGTER.

L'expérience fait voir que l'on ne peut fixer le doigter d'une manière absolue ou d'une manière uniforme et invariable, et que l'on est obligé d'admettre trois sortes de doigters.

1°. Le Doigter le plus sûr, en général.
2°. Le Doigter le plus facile, pour les petites mains.
3°. Le Doigter expressif ou caractéristique de chaque auteur.

1.

DOIGTER LE PLUS SÛR.

Dans un passage ou un trait difficile, si le compositeur a fixé lui même le doigter, on devra le suivre autant que possible, pour s'identifier avec le style de l'auteur, le doigter étant un des moyens qui servent à caractériser le style.

Mais si le doigter n'est pas indiqué, il faudra choisir celui qui offre le plus de sûreté pour l'intonation.

En essayant un passage plusieurs fois de différentes manières on évitera de s'en tenir à ses habitudes, et l'on verra quel est le meilleur moyen à employer afin de monter, descendre, ou rester à la même position, d'après les observations faites ci dessus.

Voici, en outre, quelques principes généraux qui donneront des facilités pour arriver à ce but.

1°. Il vaut mieux monter, ou descendre, aux demi-tons, ou aux positions qui offrent un appui à la main, comme à la 3e ou à la 1e position.

EXEMPLE.

2°. Changer de position avec régularité, en se servant du même doigt à chaque fois; ce mouvement répété, donne au trait une égalité d'action qui en fait la sûreté.

3°. Rester à la même position quand le passage le permet; cette manière étant la plus simple, doit être, en général, préférée, excepté lorsque les habitudes connues du

müssten denn die bekannten Gewohnheiten des Componisten oder der ihm eigene Charakter das Gegentheil verlangen. VIOTTI behielt meistens eine Lage bei, die ihn nöthigte auf mehreren Saiten zu spielen. RODE dagegen spielte mehr auf einer Saite, wobei die Lage öfter verändert werden musste.

Wenn man die Compositionen soviel wie möglich in ihrem eigentlichen Sinne vortragen oder wiedergeben will, so muss man sie nach der wohlbekannten Manier jedes Componisten zu greifen suchen.

2.

DER LEICHTESTE FINGERSATZ für kleine Hände.

Diese Sicherheitsmittel aber sind nicht für jedermann die nämlichen, Mangel an Geschmeidigkeit oder Kleinheit der Hand wiedersetzen sich öfters ihrer Anwendung. Darum muss man die Sicherheit in Ausnahmen suchen, die durch die Individualität bedingt sind.

3.

AUSDRUCKSVOLLER oder CHARAKTERISTISCHER Fingersatz verschiedener Tonsetzer.

Wenn man die Werke verschiedener Meister studirt, so wird man bemerkt haben, dass sie in der Art ihres Fingersatzes von einander abweichen. Je nachdem es der Ausdruck ihrer Empfindung verlangte, gebrauchten sie entweder das Spiel in einer Lage, auf einer Saite, oder sie wendeten in einer Passage verschiedene Lagen an. Um ihre Werke in ihrem eigenthümlichen Geiste wiederzugeben, muss man sich ähnlicher Mittel bedienen, welche von ihnen angewendet wurden, sonst würde man ohnfehlbar ihre Gedanken unrichtig auffassen die Vortragsarten verwechseln, und in einen Fehler verfallen, der bei einer Kunst, die wahre Empfindungen erregen soll, nicht verderblicher sein könnte.

ANWENDUNG der drei Arten von Fingersatz.

Wenn man sich in Betrachtung aller Eigenthümlichkeiten des Fingersatzes einlassen wollte, so würde man sich in unzählige Einzelnheiten verlieren. Darum wollen wir uns darauf beschränken, Beispiele über die drei Arten des Fingersatzes zu geben; damit ein jeder von selbst die Anwendung machen, den Grund des Verfahrens erforschen, und nach Anleitung der bisher vorgetragenen Regeln in Ausübung zu bringen lerne.

compositeur ou le caractère de sa musique exigent le contraire : ainsi, VIOTTI, gardait presque toujours la même position, ce qui l'obligeait à jouer sur plusieurs cordes, tandis que RODE, jouait souvent sur la même corde, ce qui l'obligeait à changer de position.

Si l'on veut rendre les compositions en se rapprochant le plus possible de leur véritable sens, il faut chercher à doigter selon le genre, bien connu, de chaque auteur.

2.

DOIGTER LE PLUS FACILE pour les petites mains.

Mais ces moyens de sûreté ne peuvent être les mêmes pour tout le monde, et le défaut de souplesse ou la petitesse de la main s'opposent souvent à ce qu'on les emploie. C'est alors que l'on doit chercher la sûreté dans des moyens d'exception tout individuels.

3.

DOIGTER EXPRESSIF. et caractéristique de chaque auteur.

En étudiant la musique des divers auteurs, on aura dû remarquer la différence qui existe dans leur manière de doigter ; selon le sentiment qu'ils voulaient donner à leurs traits ; ils faisaient usage ou de la même position, ou de la même corde, ou prenaient diverses positions dans le même passage, afin de mieux rendre leurs accens. Pour exécuter leurs ouvrages dans l'esprit qui les a dictés, il faut nécessairement employer des moyens semblables à ceux dont ils se sont servis, sans quoi l'on ne manquerait point de dénaturer leur pensée et de tomber dans la confusion des genres, écart le plus funeste dans un art qui repose sur une vérité de sentiment que l'on ne peut altérer sans détruire toute espèce d'intérêt.

APPLICATION des trois sortes de Doigters.

Si l'on entrait dans toutes les considérations particulières au doigter, on se perdrait dans l'immensité des détails. On se bornera donc à donner des exemples des trois sortes de doigters dont chacun fera de soi même l'application en se pénétrant de leur principe, et en s'aidant d'ailleurs des règles générales que l'on vient de faire connaitre.

Sicherster und leichtester Fingersatz für kleine Hände.

Doigter le plus sûr, et Doigter le plus facile pour les petites mains.

Allegro. (1er Concerto de Viotti.)

Für grosse Hände.
Pour les grandes mains.

Für kleine Hände.
Pour les petites mains.

Allegro. (Rondo du 4e Concerto de Viotti.)

2e Corde.

Allgemein gebräuchlicher Fingersatz.

Doigter généralement usité.

Maestoso assai. (15e Concerto de Viotti.)

Leichterer für kleine Hände.

Doigter plus facile pour les petites mains.

2e Corde.

Fingersatz des Autors.
Doigter de l'auteur.

Leichterer für kleine Hände.
Doigter plus facile pour les petites mains.

Moderato. (10e Concerto de Viotti.)

2e Corde.

Allegro. 1er Finger. 4e Doigt. (Adagio et Rondo de Baillot. OE. 40.)

2e Corde.

Noch leichter.
Plus facile

Allegretto quasi Allegro. (Fantaisie Pastorale de Mr Habeneck aîné.)

Derselbe Fingersatz
Suivez le même doigter

Fingersatz des Autors, darum leichter, weil man dadurch vermeidet, in eine tiefer liegende Position zurückzukehren.

Doigter de l'auteur, plus facile en ce qu'on évite de revenir à une position en arrière.

AUSDRUCKSVOLLER, EIGENTHÜMLICHER Fingersatz verschiedener Meister.

Viottis Fingersatz.

Es ist bereits gesagt worden, dass VIOTTI beinahe immer dieselbe Lage beibehielt, die Veränderung der Hand vermied und darum zu öfterem Saitenwechsel genöthigt war. Einfache singbare Stellen und Gänge bekommen dadurch einen Ausdruck, der dem Charakter jeder Saite

DOIGTER EXPRESSIF et caractéristique de chaque auteur.

Doigter de Viotti.

Nous avons dit que VIOTTI gardait presque toujours la même position, c'est-à-dire évitait le déplacement de la main, ce qui l'obligeait à changer de corde. Les chants simples et les traits en reçoivent une expression qui tient au caractère de chaque corde ainsi qu'au

und ihrer eigenthümlichen Klangfarbe, welche sie in dieser oder jener Lage besitzt, gemäss ist. Dieser in der ersten wenig bemerkbare Charakter, wird durch das Fortschreiten in eine höhere bestimmt, er hat etwas Volles und Markigtes, und begünstigt die Absicht des Tonsetzers.

timbre différent que prend chacune d'elles aux diverses positions. Ce caractère, peu sensible à la 1e position, se modifie à mesure que l'on vient à une position plus élevée; il a quelque chose de plein et de moëlleux, favorable au genre d'expression de l'auteur.

(27e Concerto de Viotti.)

Allegro vivace.

2e Corde. Nämliche Lage. Restez. Nämliche Lage. Restez

Den oben über bezeichneten Fingersatz haben wir Viotti anwenden sehen. Wenn man nach dem unten angemerkten spielt, so wird man sogleich den Nachtheil empfinden u. über die eigenthümliche Wirkung des Ersteren erstaunen.

Auch die folgende Passage gibt davon ein bemerkenswerthes Beispiel. Der obere Fingersatz ist der vom Autor angewendete und der untere soll nur den Unterschied bemerklich machen.

Le doigter marqué en dessus, est celui que nous avons vu employer à l'auteur. En essayant celui marqué en dessous, on en sent aussitôt le désavantage et l'on est frappé du caractère donné au chant par le 1er doigter.

Le passage suivant en est encore un exemple remarquable: le doigter de dessus et celui qu'employait l'auteur. Celui de dessous n'est marqué que pour en faire sentir la différence.

Man bleibe in einer Lage bis ans Ende.
Restez à la même position jusqu'à la fin.

(Rondo du 14e Trio de Viotti.)

Allegretto.

Kreutzers Fingersatz.

KREUTZER veränderte häufig die Lagen auf allen Saiten, welches Verfahren den brillanten Gesängen und kühnen Gängen zusagt.

Doigter de Kreutzer.

KREUTZER changeait fréquemment de position sur toutes les cordes, ce qui convient aux chants brillants et aux traits hardis.

Fingersatz wie ihn der Autor bezeichnet hat.
Doigté par l'auteur.

(Concerto G. de Kreutzer.)

Moderato.

4te Saite.
4e Corde.

Etc.

Hier folgt von demselben noch ein ausdrucksvoller Fingersatz, welchen man ja nicht verändern darf.

Voici, du même auteur, un doigter expressif qu'il faudrait bien se garder de changer.

Von dem Autor bezeichneter Fingersatz.
Doigté par l'auteur.

(Concerto C. de Kreutzer.)

Moderato.

Rodes Fingersatz.

RODE pflegte die Lagen auf einer Saite zu verändern; dieses begünstigt das Tragen des Tones bei grazieusen Gesangstellen und gibt ihnen vermittelst der Gleichartigkeit, die den Tönen auf einer und derselben Saite eigenthümlich ist, eine gewisse Einheit des Ausdruckes.

Doigter de Rode.

RODE changeait de position sur les mêmes cordes, ce qui favorise les ports de voix dans les chants gracieux et donne à ces chants une certaine unité dans l'expression au moyen de l'homogénéité des sons de la même corde.

Von dem Autor bezeichneter Fingersatz
Doigté par l'auteur.

(1re Sonate de Rode.)

Cantante.

2e Corde

(Aus derselben Sonate.) (De la même sonate.)

2e Corde

Wenn man den Unterschied, welchen verschiedene Meister in der Wahl ihres Fingersatzes gemacht haben, kennen lernt; so wird man, hinsichtlich des beabsichtigten Ausdruckes, den richtigsten Fingersatz seiner eigenen Compositionen um so sicherer finden lernen.

C'est en observant dans chaque auteur les différences qui tiennent aux choix de la position, de la corde et du doigt, que l'on pourra doigter d'autant mieux sa propre musique selon le genre d'expression qu'on voudra lui donner.

(2e Edition de la 1re Méthode de Violon de Baillot. 50 Etudes sur la gamme.)

Allegro non troppo ♩ = 126

Fingersatz von einförmigem Charakter auf verschiedenen Saiten.

Doigter d'un caractère uniforme sur des cordes différentes.

3e Corde — 2e Corde — Nahe am Stege. Près de la touche. — 2e Corde

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Stützung der Hand gegen den Körper der Violine.

Bei schweren Stellen muss man den inneren Theil der linken Hand stark und kühn gegen den Körper der Violine und wider das Brettchen stützen, welches mit dem Violinhalse zusammenhängt, bis zu der dort liegenden 3ten Position. Bei höheren Positionen aber stützt sich die Hand nicht mehr dagegen, sondern der Daumen gleitet bis gegen das Ende des Violinhalses fort (wenn man sich dem Stege nähert) und dient der Hand zum Stützpunkt.

Der Spieler wird schon die Passagen zu unterscheiden wissen, bei welchen man die Violine dicht an den Hals rücken und mit dem Kinn fester halten muss, zu welcher Festigkeit die gegen das obere Brettchen (eclisse) gestützte Hand beiträgt. Er verschafft dadurch seinem Spiele grössere Sicherheit und seinen Fingern mehr Freiheit; aber um mit Leichtigkeit und Grazie zu spielen, hüte er sich vor Uebertreibung.

Eben so bleibt ihm die Entscheidung überlassen, wo Geschicklichkeit erfordert wird in Fällen die häufiger vorkommen, wo das Ausdehnen und Zurückziehen der Hand, die weiten Griffe und die Veränderung der Positionen (Lagen) so sehr begünstigt, dass die Unterstützung des Kinnes beinahe unnöthig wäre, wenn sie nicht die Ausführung schwerer Passagen sehr erleichterte.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Appui de la main contre le corps du violon.

Dans les traits difficiles, il faut appuyer hardiment et assez fortement la partie inférieure de la main gauche contre le corps du violon en bas de l'éclisse qui tient au manche, depuis la 3e position qu'on y trouve tout justement; pour les positions plus élevées, ce n'est plus la main qui s'appuie contre l'éclisse c'est le pouce que l'on fait glisser contre le manche jusqu'à son extrémité, (si l'on approche du chevalet.) et c'est lui qui, à son tour, sert de point d'appui à la main.

L'exécutant reconnaîtra les passages où il faut tenir le violon plus ferme, bien enfoncé contre le col et bien retenu par le menton, en même temps que la main ajoute à cette fermeté par son appui contre l'éclisse supérieure; il donnera de cette manière plus de sûreté à son jeu et plus de liberté à ses doigts: qu'il se garde toutefois de l'exagération s'il veut jouer avec grace et avec facilité.

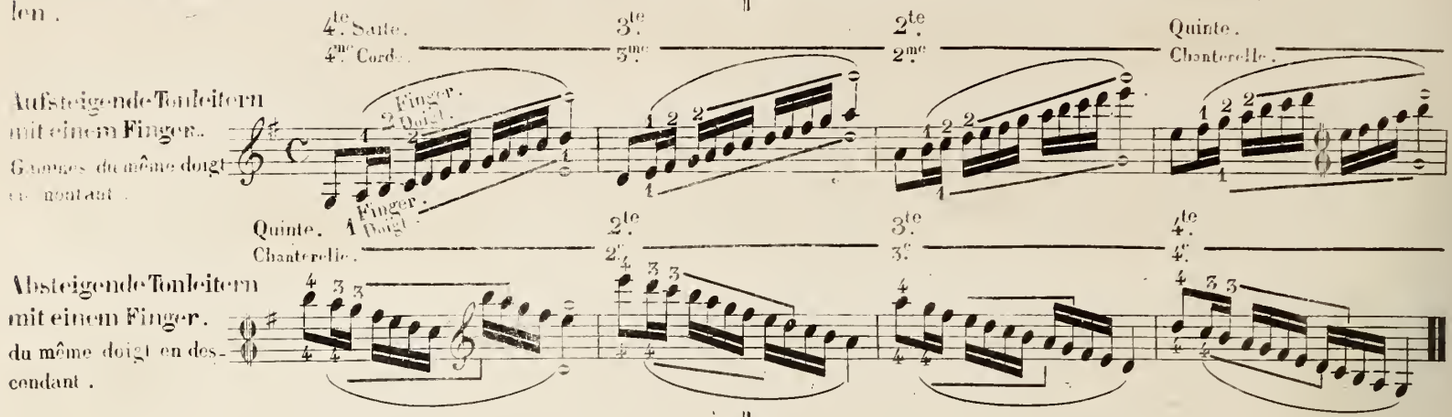
C'est également à lui à juger quand il faut employer l'adresse dans les cas, plus fréquens, où le mouvement de la main qui s'allonge et se replie, favorise si bien les extensions et les changemens de position, qu'il rendrait presqu'inutile l'appui du menton sur le violon si cet appui ne donnait une grande sûreté d'exécution dans les passages difficiles.

UEBUNG.

Um den Fingersatz u. die Intonation (Reinheit) sicher zu stellen.

EXERCICE.

Pour assurer le doigter et l'intonation.

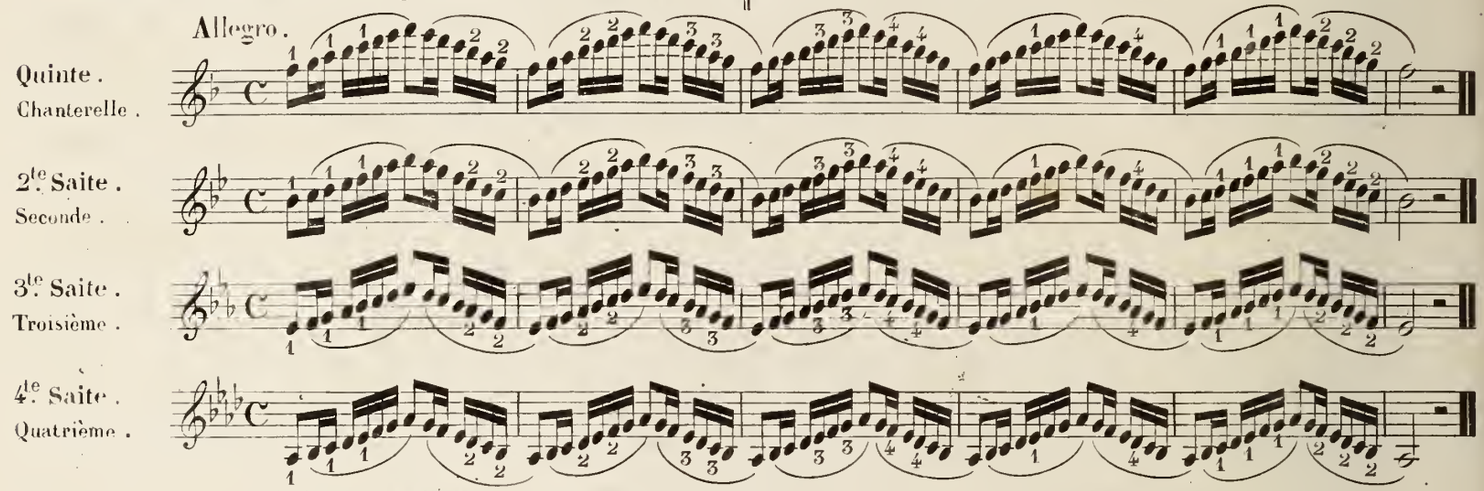


UEBUNG

Um sich aus unregelmässigen Lagen zu helfen, in welche man sich beim Wechsel des Fingersatzes verwickeln kann.

EXERCICE.

Pour se tirer des positions irrégulières dans lesquelles on se trouve quelquefois engagé en déchiffrant.



AUSSPANNUNG.

AUSSPANNUNG nennt man das Bestreben eines oder mehrer Finger, einen von der Lage worin man sich befindet, entfernten Ton zu erreichen, ohne die Lage zu ändern. Gewöhnlich geschieht dieses mit dem kleinen, zuweilen auch mit dem 3.ten Finger. Man gebraucht den kleinen Finger bei Dezimen und den 3.ten Finger bei Oktaven.

Man muss kleine Hände sehr früh an Ausspannungen gewöhnen, um sie geschmeidig zu machen und durch häufigen Gebrauch des 3.ten und 4.ten Fingers, mehr Umfang bekomme.

Die erste zu übende Ausspannung ist die einer halben Tonstufe.

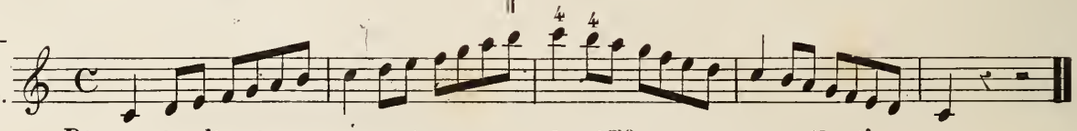
EXTENSIONS.

On appelle EXTENSION l'action d'étendre un ou plusieurs doigts pour atteindre, sans changer de position, une note plus ou moins éloignée de la position où l'on est. L'EXTENSION se fait le plus ordinairement du petit doigt: on l'a pratique cependant aussi du 3.e doigt. On l'emploie du petit doigt pour les dixièmes, et du 3.e pour les octaves.

Il faut exercer de bonne heure les petites mains à faire les extensions afin de leur donner de la souplesse et d'allonger par un fréquent usage le 3.e et le 4.e doigt.

La 1.re Extension à pratiquer est celle d'un demi-ton.

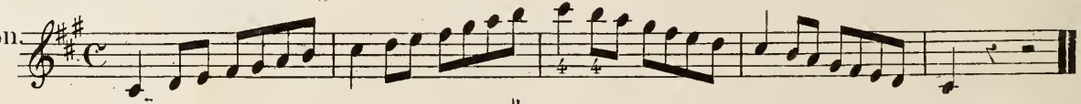
Ausspannung bei einem halben Ton.
Extension d'un demi-ton.



Die zweite die einer ganzen Tonstufe.

La 2.me Extension est celle d'un ton.

Bei einem ganzen Ton.
Extension d'un ton.



Die 3.te Art Ausspannung ist diejenige über die 4 Saiten gehende. Damit der kleine Finger die tiefen Saiten leichter erreiche, muss man den linken Ellbogen hinreichend vorrücken. Manche haben bei dieser Ausspannung die üble Ge-

La 3.e espèce d'extension est celle qui se fait sur les 4 cordes: pour que le petit doigt atteigne facilement les cordes basses il ne faut pas oublier d'avancer suffisamment le coude gauche. Beaucoup de personnes, en faisant des ex-

wohl heit, das Handgelenk zurück zu beugen, wodurch der 4.te Finger anstatt sich dem zu erreichenden Tone zu nähern, sich vielmehr von ihm entfernt. Dieses ist ein grosser Fehler, weil die Hand nicht nur eine unnöthige, sondern eben dadurch nachtheilige Bewegung macht. Um diesem Fehler zu entgehen, übe man folgende Beispiele und trage Sorge dabei, dass nur die Finger sich bewegen. (Siehe Tafel III Fig. 25 und 26.)

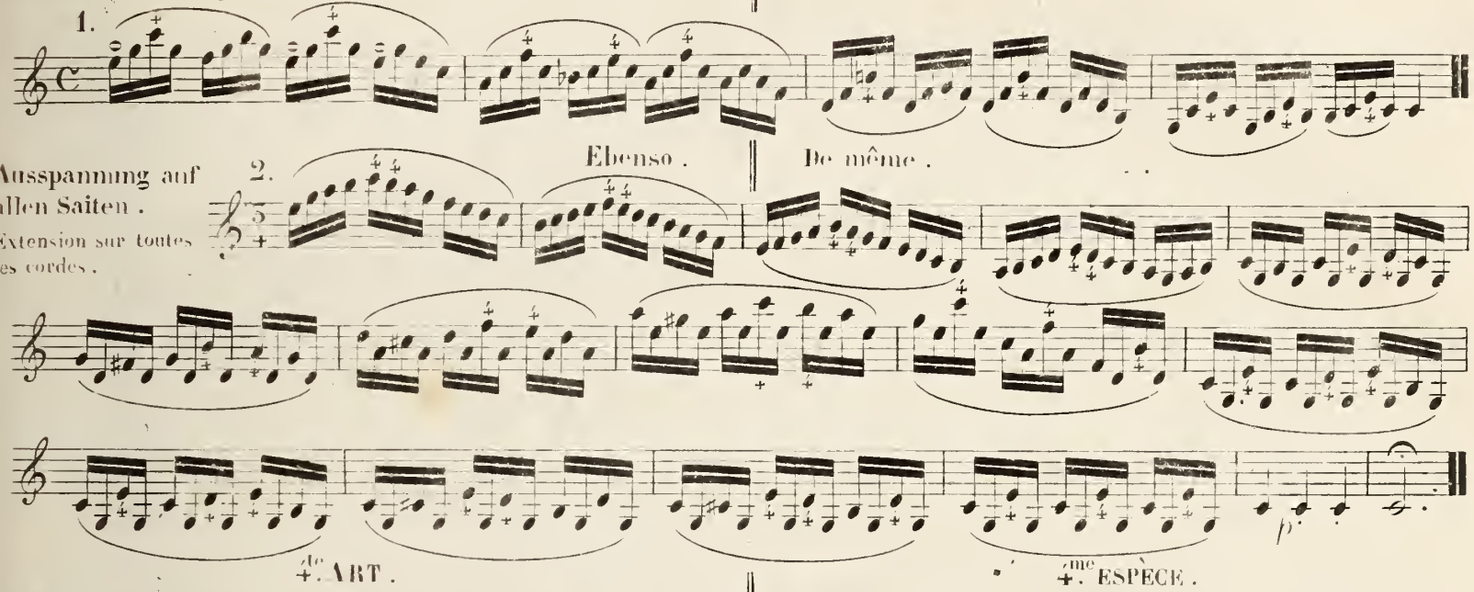
3.te ART AUSSPANNUNG.

Der kleine Finger wird ausgestreckt ohne das Handgelenk zurückzubiegen.

tensions, contractent la mauvaise habitude de plier le poignet en arrière lorsqu'elles veulent employer ou tendre le 4.e doigt, ce qui l'éloigne de la note au lieu de l'avancer sur elle, c'est un très grand défaut puisqu'il fait faire au poignet un mouvement qui n'est pas nécessaire, et qui, par cela même, devient nuisible. Pour l'éviter, on fera les exercices suivans en ayant soin de ne donner de mouvement qu'aux doigts. (Voyez pl. III fig. 25 et 26.)

3.me ESPÈCE D'EXTENSION.

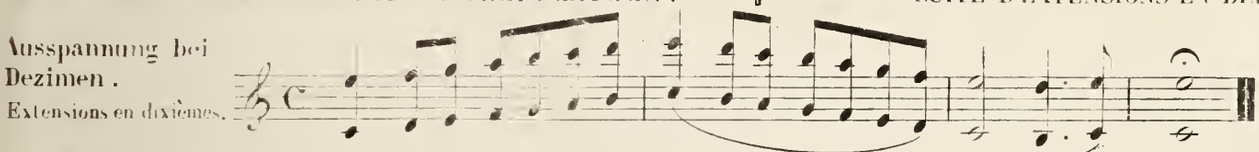
Tendre le petit doigt sans reculer le poignet.



4.te ART. — 4.me ESPÈCE.

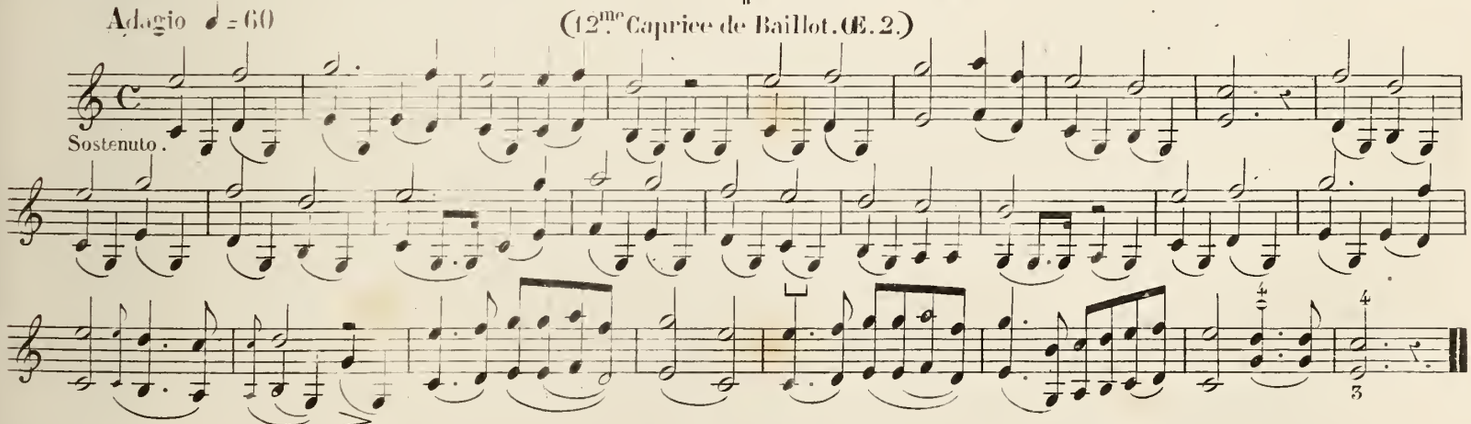
EINE FOLGE VON AUSSPANNUNGEN BEI DEZIMEN.

SUITE D'EXTENSIONS EN DIXIÈMES.



NB. Um hierbei das Zurückbiegen des Handgelenkes zu vermeiden, wenn man den 4.ten Finger so placiren will, wie es im vorigen Artikel gesagt wurde, muss man bei den Dezimen diesen 4.ten Finger zuerst aufsetzen.

(Nota.) Pour éviter de plier le poignet en arrière, en voulant placer le 4.e doigt ainsi qu'on en a parlé à l'article précédent, il faut dans les dixièmes, commencer par poser ce 4.e doigt.



5.te ART. — 5.me ESPÈCE.

AUSSPANNUNG BEI OCTAVEN.

In einem Artikel vom Fingersatze haben wir folgende Passage angeführt, darin die Ausspannung des 3.ten Fingers durch eine Reihe von Octaven geschieht, um dadurch das Zurückgehen in eine rückwärts gelegene Position zu vermeiden.

EXTENSIONS EN OCTAVES.

Dans l'article relatif au doigter nous avons donné pour exemple le passage suivant où l'extension est faite du 3.e doigt dans une suite d'octaves et par le moyen de laquelle on évite de revenir à une position en arrière.

(Fantaisie Pastorale de Mr. Habeneck aîné.)

Allegretto quasi Allegro.

Ausspannung bei Octaven.

Extensions en Octaves

Derselbe Fingersatz.

Suivez le même doigter.

Loco.

AUSDRUCK DER FINGER.

Finger und Bogen müssen zwar eine gleichzeitige Bewegung haben, aber unabhängig davon besitzen doch auch die Finger ihre besondere eigenthümliche Bewegung, welche, wenn wahre Empfindung und geläuterter Geschmack sie leiten, von grosser Wirkung ist. Diese Bewegung ist verschieden und muss immer aus der Natur der Passage entspringen, welche man mit dem ihr gehörigen Ausdruck spielen will. Der Bogen hält den Ton an, so wie die Stimme und singt; die Finger artikuliren wie die Sprache und scheinen manchesmal wirklich zu sprechen.

Hier folgen einige Mittel, deren Erfolg von ihrer richtigen Anwendung abhängt.

1tes MITTEL.

Articuliren. Lässt man die Finger hoch genug, mit Kraft, Geschmeidigkeit und der grössten Gleichheit auf die Saiten fallen, so folgt daraus:

1.) Dass, weil die Finger mit Schwung und Unabhängigkeit niederfallen, sie den Punkt der Reinheit sicherer treffen, als bei schüchternem Aufsetzen auf die Saite.

2.) Dass Sicherheit eine natürliche Folge dieser Gleichheit der Fingerbewegung ist.

3.) Dass, da durch diesen Fall der Finger alle Noten deutlich vernehmbar werden, besonders in geschleiften (gebundenen) Passagen, Zierlichkeit ebenfalls eine Folge dieser Fingerbewegung sein wird.

Man hat in dem Artikel über die Art zu studiren gesehen, dass diese drei Eigenschaften die Grundlage einer guten Ausführung sind. Jeder Ausdruck ohne diese drei ersten Eigenschaften ist schlecht.

Man muss demnach die gleiche Fingerbewegung als eines der ersten materiellen Mittel ansehen, wie folgendes Beispiel, wobei man sich des einen und des andren Fingers bedient, zeigen wird.

EXPRESSION DES DOIGTS.

Les doigts et l'archet ont un mouvement simultané. Mais indépendamment de cet ensemble qu'ils doivent avoir, les doigts ont un mouvement qui leur est propre et dont on tire un grand parti lorsqu'un sentiment vrai et un goût éclairé en dirigent l'emploi. Ce mouvement a lieu de diverses manières et doit toujours naître de la nature du passage dont on veut bien rendre toute l'expression. L'archet soutient les sons comme la voix et chante; les doigts articulent comme la parole ils prononcent, et semblent quelquefois parler.

Voici quelques moyens dont le succès dépend de la juste application qu'on en peut faire.

1er MOYEN.

Articuler. Faire tomber les doigts d'assez haut sur la corde pour qu'ils aient un peu de force, beaucoup de souplesse et que leurs mouvements aient la plus grande égalité; il en résulte:

1°. Que les doigts tombant avec élan et indépendants rencontrent plus sûrement le point de la justesse que lorsqu'ils sont posés timidement sur la corde.

2°. Que l'Aplomp est une conséquence de cette égalité dans le mouvement des doigts.

3°. Que les notes se trouvant toutes bien articulées par la chûte des doigts, surtout dans les passages coulés, la netteté doit également être le résultat de cette manière de faire tomber les doigts.

Or, on a vu, dans l'article qui traite de la manière de travailler, que ces trois qualités étaient la base de toute bonne exécution. Toute expression qui manquerait de ces qualités premières, serait mauvaise.

Il faut donc considérer comme un des premiers moyens matériels le mouvement égal des doigts, tel que l'indique l'exemple suivant que l'on pratiquera en se servant de l'un et de l'autre doigt.

Moderato.

NB. Bei dem oberhalb bezeichneten Fingersatz muss der 4te. Finger, weil er der schwächste ist, fester als die andern aufgesetzt werden.

(Nota.) Dans le doigter marqué en dessus, on fixera surtout son attention sur le 4e. doigt que l'on aura soin d'appuyer plus que les autres parce qu'il est plus faible.

2tes MITTEL.

Das Abbrechen der letzten Note.

Man bricht die letzte Note in einem Gange ab, indem man den Finger in dem Augenblicke auffallen lässt, wo der Bogen eingehalten, oder aufgehoben wird. Man bezeichnet dieses durch einen Punkt oder einen kleinen verlängerten Strich.

2me MOYEN.

Couper la dernière note.

Couper la dernière note d'un trait en faisant tomber le doigt en même temps qu'on arrête ou qu'on enlève l'archet. On l'indique par un point ou par un petit trait allongé.

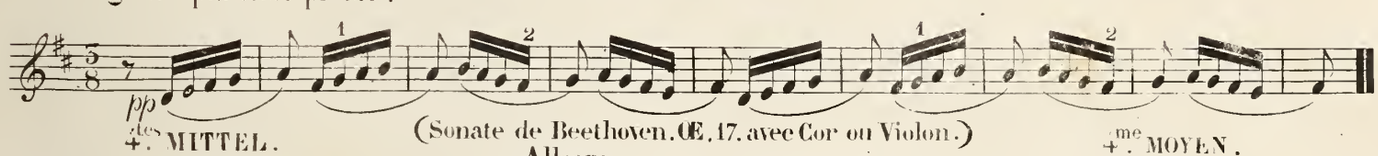
3tes MITTEL.

Man lässt ein kaum vernehmliches Schlagen der Finger auf der Saite hören, während der Bogen etwa 2 Zoll auf dem Grifflbrette liegt und durch seine Leichtigkeit Flötentöne hervorbringt.

3me MOYEN.

Faire entendre, mais à peine, un léger claquement des doigts sur la corde en même temps que l'archet tire des sons flûtés par sa légèreté et sa position avancée d'environ 2 pouces sur la touche.

(8me Trio de Viotti.)

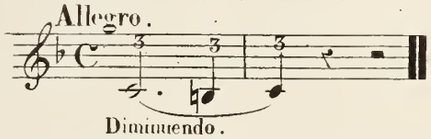


(Sonate de Beethoven. OE. 17. avec Cor ou Violon.)

4tes MITTEL.

Schieben des Fingers.

Man schiebt den Finger von einem Tone zu dem andern, ohne dass die Intervalle bemerkbar werden.



Weil diese Stelle eigentlich für das Horn geschrieben ist, so wird sie durch den bezeichneten Fingersatz die beabsichtigte Wirkung besser hervorbringen.

4me MOYEN.

Traîner le doigt.

Traîner le même doigt d'une note à l'autre par intervalles insensibles.

Ce passage ayant été fait pour le Cor, on peut en mieux rendre l'effet sur le Violon en se servant du doigter indiqué ci dessus.

5tes MITTEL.

Abgleiten des Fingers um einem andern Platz zu machen.

Man gleitet mit einem Finger ab, um einen andern mit Geschick auf dessen Stelle zu bringen.

Bei dieser Passage dürfen die mit + bezeichneten kleinen Noten nicht gehört werden, wie es, beim Wechseln der Lage, wohl oft geschieht, weil es keine gute Wirkung macht.

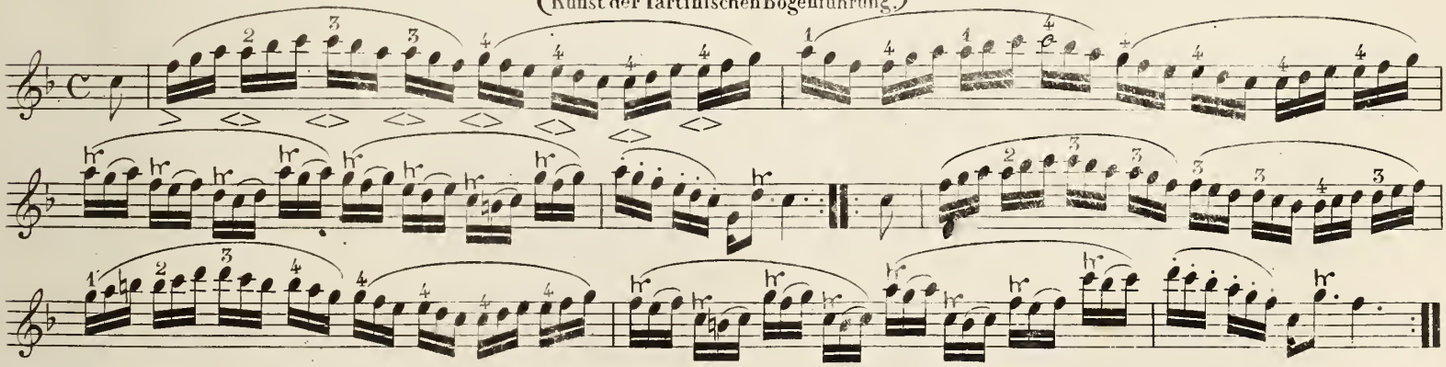
5me MOYEN.

Glisser le doigt pour lui en substituer un autre.

Glisser en avant ou en arrière un doigt posé pour lui en substituer adroitement un autre.

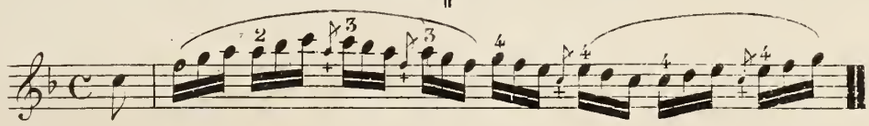
Eviter de faire entendre dans ce passage les petites notes marquées d'une croix, que l'on fait quelque fois, mal à propos, en changeant de position, et dont l'effet est désagréable.

(Art de l'archet de Tartini.)
(Kunst der Tartinischen Bogenführung.)



Man muss vermeiden dass die kleinen Noten gehört werden.

Eviter de faire entendre les petites notes.



6.te MITTEL.

Das Schieben desselben Fingers auf und abwärts.

Man schiebt einen u. denselben Finger bei Stellen von halben Tönen, auf und abwärts.

IN HALBEN TÖNEN AUFSTEIGEND.

6.me MOYEN.

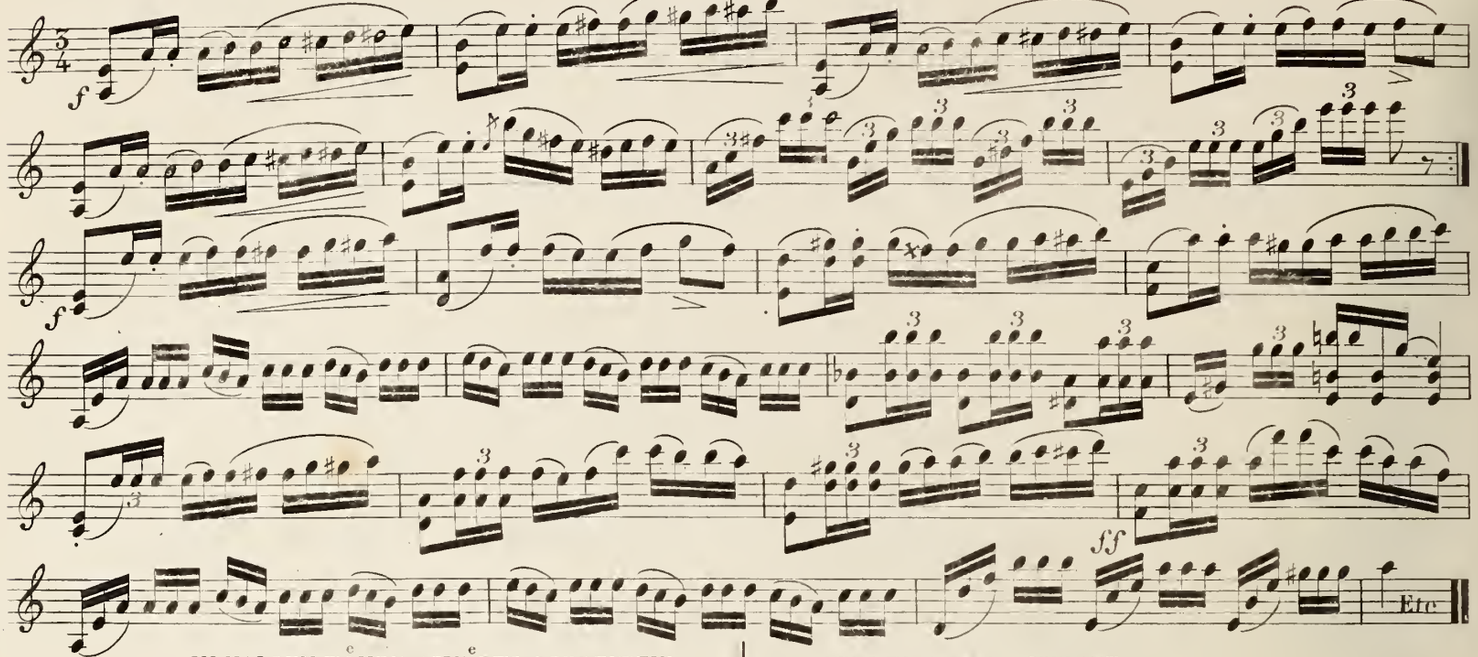
Traîner le même doigt en montant ou en descendant.

Traîner tant soit peu le même doigt dans les passages en demi-tons, ascendans ou descendans.

DEMI-TON EN MONTANT.

(Thême varié de Baillot. OE. 17.)

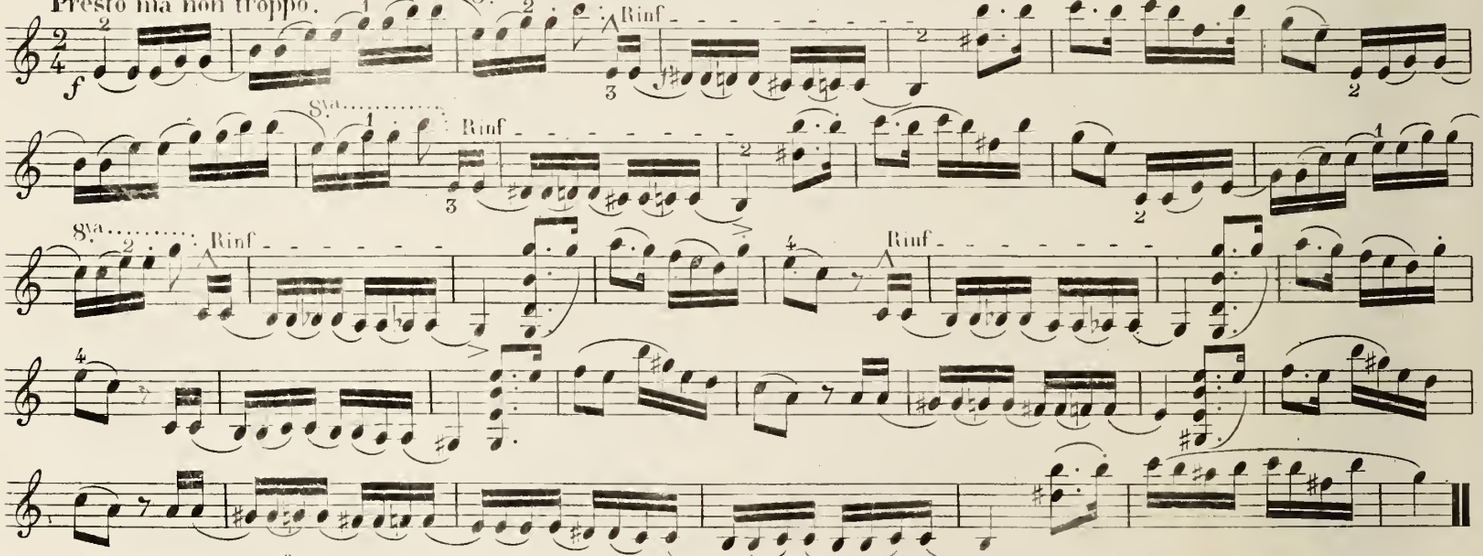
3.me VAR.on Moderato.



IN HALBEN TÖNEN ABWÄRTS SCHREITEND. | DEMI-TONS EN DESCENDANT.

RONDO ♩ = 130.
Presto ma non troppo.

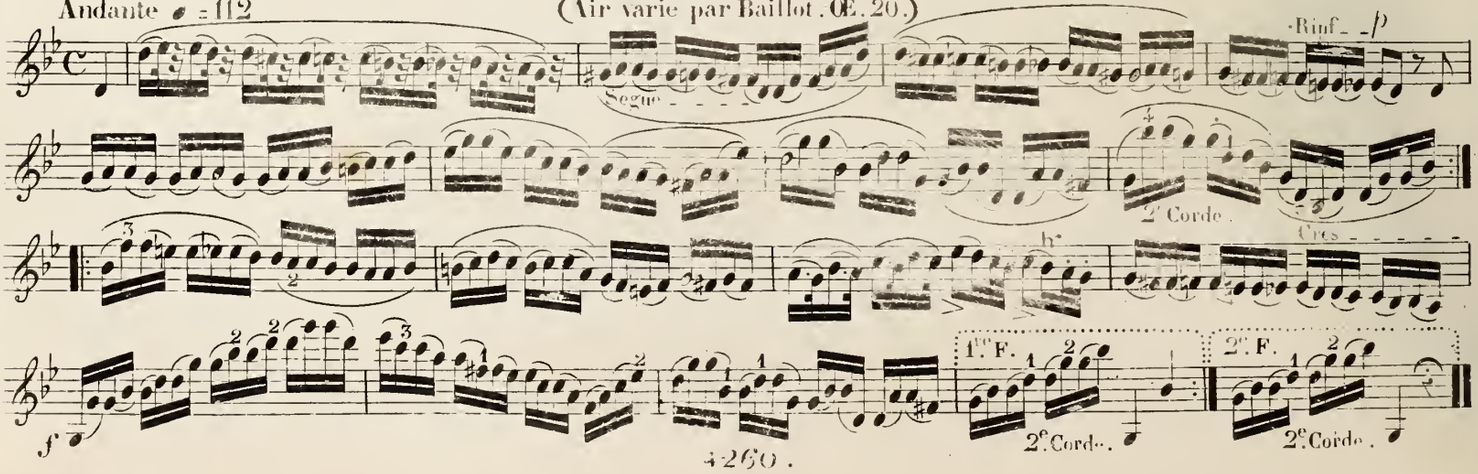
(1.er Concerto de Baillot. OE. 3.)



IN HALBEN TÖNEN ABWÄRTS SCHREITEND. | DEMI-TONS EN DESCENDANT.

Andante ♩ = 112

(Air varié par Baillot. OE. 20.)



7tes MITTEL.

Das Schieben desselben Fingers während einer ganzen Gesangstelle.

Es gibt Töne, welche durch einen Bogenstrich miteinander verbunden sind, diese nennt man geschleifte; es gibt aber auch solche die zu gleicher Zeit mit dem Bogen und mit dem Finger gebunden werden, diese heissen gezogene (trainées.) Man hat gesehen wie zuweilen zwei Töne auf diese Art gespielt werden. Bei gewissen Gesangstellen verlangt der Ausdruck und der Zusammenhang mancher Töne, die in halben oder ganzen Tonstufen auf einander folgen, dass sie mit einem Finger unvernehmbar verbunden werden, indem der Finger unmerklich über die Saite gleitet. Dieser Ausdruck gewährt eine grosse Aehnlichkeit mit der Menschenstimme.

Hierüber ein BEISPIEL.

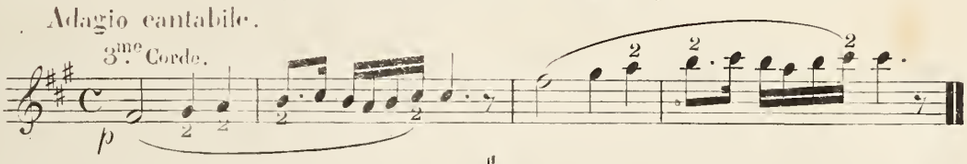
7me MOYEN.

Traîner le même doigt pendant toute une phrase de chant.

Il y a des notes qui sont liées par le même coup d'archet, ce sont les notes coulées; les doigts les articulent. Il y en a d'autres qui sont liées en même temps par le doigt et l'archet, ce sont les notes traînées. On vient de voir que l'on fesait souvent deux notes de cette manière. Dans de certains passages de chant, l'expression et l'affinité des notes entr'elles, exigent même que plusieurs notes qui se succèdent par tons ou demi-tons, soient liées sans aucune articulation au moyen du même doigt que l'on traîne à cet effet sur la corde en le faisant glisser d'une manière insensible. Il en résulte une grande analogie avec la voix pour rendre ces sortes d'accents.

En voici un EXEMPLE.

(20me Etude de Baillot. Inédite.)



8tes MITTEL.

Man erhebt den aufsitzenden Finger langsam, ohne den Werth der Note zu stören.

Dieses Mittel zu rechter Zeit angewendet, vermehrt denmelancholischen und zärtlichen Ausdruck, der im langsamen Tempo den halben Tönen eigen ist und Moll (Ausdruck) benannt werden könnte, hinsichtlich des im Artikel Molltonart gesagten.

8me MOYEN.

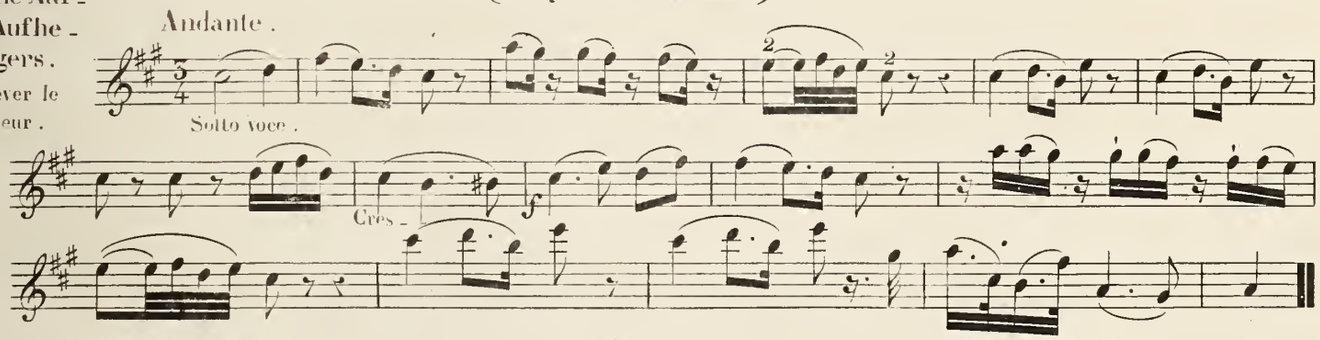
Appuyer le doigt et le relever peu à peu avec lenteur, sans altérer la valeur des notes.

Ce moyen, employé à propos, donne aux demi-tons l'expression tendre et mélancolique qui leur convient, en général, dans les mouvemens lents et que l'on pourrait qualifier d'expression mineure en se rappellant ce qui a été dit à l'article mode mineur.

(7me Quatuor de Mozart.)

Das langsame Aufsetzen und Aufheben des Fingers.

Appuyer et relever le doigt avec lenteur.



KURZ ZUSAMMENGEFASST.

Der von den Fingern abhängende Ausdruck muss ebenso wie alles andere Wirkung erzeugende mit Maas und Behutsamkeit angewendet werden. Man vermeide daher seinen zu häufigen Gebrauch und sehe darauf, dass das Gleiten des Fingers nicht zu merkbar und ohne die mindeste Künstelei geschehe.

DUSSEK sagte, das Clavier müsse man kneten; (pétrir le piano.) was aber hätte er hinsichtlich der Violine sagen können, deren (Ausdehnbarkeit in Hinsicht des Tones) Expansivkraft dem Spieler erlaubt, gleichsam seine Seele in die Fingerspitzen zu legen und ihn oft nöthigt den Bogen u. die Saiten so zu drücken, wie man die Hand eines Freundes drückt!

RÉSUMÉ.

L'expression des doigts a besoin d'être employée avec ménagement et délicatesse comme toutes les choses d'effet. On évitera donc de s'en servir trop souvent et de mettre dans la manière de glisser le doigt ou trop de force ou la moindre affectation.

DUSSEK disait qu'il fallait pétrir le piano: que n'aurait il pas pu dire du violon dont la puissance expansive permet à l'artiste de faire, si l'on peut s'exprimer ainsi, passer son âme au bout de ses doigts, et l'oblige si souvent à serrer les cordes et l'archet comme on presse la main d'un ami!

MOLLTONART.

Erklärung der Tonarten und weiten Tonart.

Man weiss dass die Tonart eines jeden Musikstückes dahin strebt, den Schluss auf einem gewissen Tone zu machen, an dessen Stelle man ohnmöglich einen andern setzen kann. Dieses Streben entspringt aus einer besonderen Disposition aller andern Töne des Systems zum Grundtone. (Tonica.)

Man nennt Tonleiter die Reihe von Tönen, welche von dem Grundtone in unmittelbarer Ordnung ausgehend, mit einander verbunden sind.

Dur

DUR ist es, wenn der 3.te Ton eine grosse Terz mit dem Grundtone bildet.

Moll.

MOLL ist es wenn der 3.te Ton eine kleine Terz mit dem Grundtone bildet.

Charakter jedes Tones.

Jeder Ton, nach der Bezeichnung die ihm eigenthümlich ist (das heisst hier # und ♭ welche die Intervalle verändern) betrachtet, hat einen eigenthümlichen Charakter, dessen Geheimniss nur durch gründliches Studium der grössten Meisterwerke entschleiert werden kann. Der mit Empfindung und Einbildungskraft begabte Schüler wird leicht die Analogie der Töne mit der Art des Ausdruckes in jedem Musikstücke finden. Die Verschiedenartigkeit mit der Mannigfaltigkeit der Farben verbunden, wird für ihn eine unversiegende Quelle des Ausdrucks werden.

Aber unabhängig von dem Charakter jedes einzelnen Tones, besitzt die Molltonart für sich selbst betrachtet und auf alle Töne im Allgemeinen angewendet, einen ihr eigenthümlichen Charakter und es ist daher nicht uninteressant, ihn zu beachten. Die um einen halben Ton verkleinerte Terze (vom Grundtone an gerechnet,) bestimmt die Molltonart. Dieses Intervall, welches die Idee einer Verkürzung, einer minder vollkommenen Sache darstellt, wird durch den Sinn des Gehörs in dieser Beziehung gleichmässig aufgefasst, scheint desshalb dem natürlichen Ausdrucke des Kummers und der Entbehrung zu entsprechen. Die meisten durch die Tradition aufbewahrten und geheiligten Lieder tragen den Stempel einer gewissen, von dem menschlichen Schicksale unzertrennlichen Trauer. Ja bis auf die Tanzweisen der verschiedensten Völker erstreckt sich, durch die Molltonart ausgedrückt, diese Neigung des Menschen zur Trauer, welche selbst von dem Vergnügen nie ganz verwischt werden kann, dem es sich stets beimischt. In diesem Tone wird auch jeder Unglückliche die Hülfe des Mitleids anflehen.

Die Molltonart entspricht dem Schicksale des Menschen.

Analogie zwischen dem Moll und der Negation.

Wir können hier nicht umhin eine Analogie zwischen der Molltonart und der Verneinung (negation) zu finden, von welcher der berühmte Chateaubriand in seinem Werke: du Génie du christianisme, mit folgenden Ausdrücken spricht.

= Negative Wendungen finden sich sehr häu-

MODE MINEUR.

Définition du Mode.

On sait que le mode de toute pièce de musique est la tendance à faire le repos final sur un certain ton auquel il serait impossible d'en substituer un autre. Cette tendance provient d'une disposition particulière que tous les autres sons du système ont relativement à ce son principal.

On appelle échelle du mode la série des sons du mode rangés entre eux dans l'ordre le plus immédiat, en partant du son principal, que l'on nomme tonique.

Mode Majeur.

Le mode majeur est celui dans lequel la 3.e note de l'échelle fait une tierce majeur avec le son principal.

Mode Mineur.

Le mode mineur est celui dans lequel la 3.e note de l'échelle fait une tierce mineure avec ce même son.

Caractère de chaque ton.

Chaque ton, considéré sous le rapport des accidens qui le composent, (c'est à dire des dièzes ou bémols qui en changent les intervalles,) a un caractère particulier dont l'étude approfondie de tous les grands auteurs donnera le secret. L'élève, doué de sensibilité et d'imagination, aura peu de peine à trouver l'analogie des tons avec le genre d'expression de chaque morceau de musique; et il trouvera dans la variété attachée à la diversité de leurs couleurs, une source intarissable de moyens d'expression.

Caractère particulier du mode mineur.

Mais indépendamment du caractère de chacun des tons, le mode mineur considéré en lui même et appliqué à tous les tons en général, a un caractère qui lui est propre et sur lequel il n'est pas sans intérêt de fixer son attention. L'intervalle de demi-ton, placé à la tierce de la tonique, détermine le mode mineur. Cet intervalle, qui présente au raisonnement l'idée d'une chose incomplète et de moindre étendue, est également compris sous ce rapport par le sens de l'ouie et semble être l'expression naturelle de la peine et de la privation. La plupart des airs que la tradition a conservés et qui ont ainsi reçu cette espèce de sanction, portent l'empreinte d'une certaine tristesse inséparable de la condition humaine: il n'est pas jusqu'aux airs de danse des différens peuples dont le ton mineur ne trahisse le penchant de l'homme à la mélancolie puisque le plaisir ne peut si bien l'en distraire, qu'il n'en reçoive lui même la teinte; c'est enfin sur ce ton que l'infortuné, privé de tout, ne manque jamais d'implorer le secours de la pitié.

Mode mineur naturel à la condition humaine.

Analogie entre le mode mineur et la négation.

Nous ne pouvons nous déffendre de trouver une singulière analogie entre le ton mineur et la négation si touchante dont l'illustre auteur du Génie du christianisme parle en ces termes:

= Les tours négatifs sont fort multipliés

= fig bei solchen Schriftstellern, die Neigung zur = Melancholie haben. Kommt dieses nicht daher, = dass zärtliche und traurige Gemüther natürli = cher Weise zu Klagen, Wünschen, Zweifel und = zur Schüchternheit geneigt sind? Sind nicht Kla = gen, Wünsche, Zweifel und Schüchternheit Bewei = se für den Mangel irgend einer Sache? Der tief = empfindende Mensch drückt sich daher nicht be = stimmt so aus: Ich kenne die Uebel, sondern er = sagt wie Didon: non ignara mali, (die Uebel sind mir = nicht unbekannt.) So sind auch die Lieblingsbil = der melancholischer Dichter negativen Gegenständen = entlehnt, als z. B. das Schweigen der Nächte, die = Schatten der Wälder, die Einsamkeit der Gebirge, = der Frieden des Grabes; welche alle nichts anders = bedeuten, als eine Abwesenheit von Geräusch, von = Licht, der Menschen und der Unruhen des Lebens. =

Theil 3, Capitel X.
Parallele zwischen Virgil und Racine.

Die bedeutendsten Stücke in den Meisterwerken der Componisten sind in Moll geschrieben.

Die unter den Meisterwerken der Compositoren am meisten ausgezeichneten Stücke sind in Moll geschrieben. Darinnen herrscht jene tiefe, durch die Kunst verschönerte Melancholie, welche leidende und zärtliche Gemüther weit mehr ergreift, als die Freude. Bewundrungswürdiger Effekt der Harmonie, der sich mit unsern Leiden vereint, um sie zu lindern.

VERZIERUNGEN.

Das grösste Verdienst der Einfachheit besteht darin, dass es die Einheit nicht verdeckt, die das Attribut des Schönen ist. Beide vereinigen sich, um die Bewunderung oder das Interesse dadurch zu fesseln, dass sie die Seelenkräfte alle zusammen auf den Charakter des Gegenstandes richten. Aber die Einfachheit schliesst desshalb doch nicht immer die Verzierungen aus. Der Ausdruck kann durch die Grazien verschönert werden, vorausgesetzt, dass er niemals dadurch verdunkelt wird.

Die Einbildungskraft erfindet die Verzierungen; der Geschmack sucht damit abzuwechseln, sie zu karakterisiren und am gehörigen Orte anzuwenden. Er erlaubt, wählt und schliesst sie zuweilen aus; denn es genügt nicht, dass sie graziös oder blühend sind, sondern dass sie vor allem an dem gehörigen Orte angewendet werden.

Die Componisten haben ihre Musik auf zwei verschiedene Arten in Noten gesetzt. CORELLI und TARTINI, die ältesten Violinkomponisten, obgleich sie ihre Fugen und ihre Stücke in geschwindem Zeitmaas so geschrieben haben, wie man sie ausführen muss, (bis auf die Nüancen und Accente hin,) so schrieben sie doch auch nur den Entwurf (canevas) ihrer Adagios; man ersieht dieses aus einigen alten Ausgaben ihrer Sonaten, worin der verzierte Gesang unter dem einfachen Gesange geschrieben ist.

Aber gegen das Ende des letzten Jahrhunderts haben HAYDN, MOZART und später BEETHOVEN ihre Absicht da-

= chez les écrivains d'un génie mélancolique; ne = seraitce point que les ames tendres et tristes = sont naturellement portées à se plaindre, à dé = sirer, à douter, à s'exprimer avec une sorte de = timidité, et que la plainte, le désir, le doute et = la timidité sont des privations de quelque chose? = l'homme sensible ne dit pas avec assurance, = je connais les maux, mais il dit, comme Di = don, non ignara mali. Enfin, les images favori = tes des poëtes mélancoliques sont presque tou = tes empruntées d'objets négatifs tels que le si = lence des nuits, l'ombre des bois, la solitu = de des montagnes, la paix des tombeaux, qui = ne sont que l'absence du bruit, de la lumiè = re, des hommes, et des inquiétudes de la vie. =

Chateaubriand, Génie du christianisme. Tome 3, chapitre X.
Parallèle de Virgile et de Racine.

Les morceaux les plus saillans des grands compositeurs sont en mode mineur.

Les morceaux que l'on distingue le plus, parmi les chefs d'œuvre des compositeurs, sont en mode mineur: il y règne cette mélancolie profonde que les ressources de l'art ont de tous temps embellie et qui agit plus sûrement que la joie sur les cœurs souffrans et les ames tendres: admirable effet de l'harmonie qui se met à l'unisson de nos peines afin de mieux les adoucir!

ORNEMENS.

Le premier mérite de la simplicité est de laisser à découvert l'unité, cet attribut du vrai beau. Ces deux choses concourent à captiver l'intérêt ou l'admiration en fixant les facultés de l'âme toutes à la fois sur le caractère du sujet. Mais la simplicité n'exclut pas toujours les ornemens; l'expression peut être parée par les grâces pourvu qu'elle ne soit jamais éclipsée par elles.

L'imagination invente les ornemens, le goût s'attache à les diversifier, à les caractériser et à les placer convenablement. Il les permet, les choisit, et doit souvent les exclure, car il ne suffit pas que les ornemens soient gracieux et fleuris, il faut, sur toutes choses, qu'ils ne soient employés qu'à propos.

Les compositeurs ont noté leur musique de deux manières différentes: CORELLI et TARTINI, les plus anciens pour la musique de violon, bien qu'ils aient écrit leurs fugues et leurs morceaux de mouvement tels qu'on doit les exécuter, (aux nuances et aux accents près,) n'ont cependant écrit que le canevas de leurs adagios; on en voit la preuve dans quelques anciennes éditions de leurs sonates où le chant orné se trouve placé sous le chant simple.

Mais vers la fin du siècle dernier HAYDN, MOZART, et plus tard BEETHOVEN, ont déterminé leurs intentions en notant les chants tels qu'ils ont voulu qu'ils fussent

durch bestimmt, dass sie die Gesänge so geschrieben haben, wie sie dieselben wiedergegeben haben wollten. Wenigstens lassen ihre Noten in dieser Hinsicht dem Spieler keine eigene Entscheidung. Nach und nach verbreitete sich dieser Gebrauch immer mehr und mehr, so dass seit einigen Jahren die heutigen Componisten, welche nicht wollen, dass man ihrer Idee etwas zusetze oder nehme, nicht allein die VERZIERUNGEN auf Noten setzen, sondern auch alle NÜANCEN, FINGERSÄTZE, BOGENSTRICHE, den CHARAKTER und alle Hauptelemente des Ausdrucks deutlich bezeichnen.

Dem Spieler kommt es zu, zu erkennen, in welcher Manier die Musik, die er spielen will, geschrieben (notée) ist, um sich mit der richtigen Art ihrer Ausführung vertraut zu machen. Dieses ist aber nicht so leicht, als man vielleicht glauben könnte, weil diese bestimmtere Schreibart nur nach und nach eingeführt wurde und weil in vielen Stücken die VERZIERUNGEN des Gesanges nur bei einigen Hauptpassagen angedeutet sind, um es der Einbildungskraft des Spielers zu überlassen, sie weiter auszuführen.

Wie schon gesagt, gibt es verschiedene Arten die Verzierungen zu schreiben; hier folgen einige Beispiele.

rendus, du moins quant à la note, ne laissant, en général, sous ce rapport, presque rien à l'arbitraire de l'exécutant. peu à peu, cet usage s'est répandu; depuis quelques années enfin, les Compositeurs ont cherché à ne rien omettre de ce qui pouvait rendre plus exactement leur pensée, et ils ont non seulement noté les ORNEMENS, mais encore indiqué les NUANCES, les DOIGTERS, les COUPS D'ARCHET, le CARACTÈRE, et tous les principaux élémens de L'ACCENT.

C'est à l'exécutant à reconnaître de quelle espèce de manière est notée la musique qu'il va jouer, afin de se conformer à son exigeance. Cela n'est pas si facile à discerner que l'on pourrait le croire, si l'on considère que la manière positive de noter n'a été admise qu'insensiblement, et que l'on rencontre beaucoup de morceaux de musique où les ORNEMENS et Agrémens du chant ne se trouvent qu'énoncés ou placés dans quelques passages principaux, comme pour avertir l'exécutant qu'il peut y donner carrière à son imagination.

Il en résulte donc, comme nous l'avons déja dit, plusieurs manières de noter; en voici des exemples:

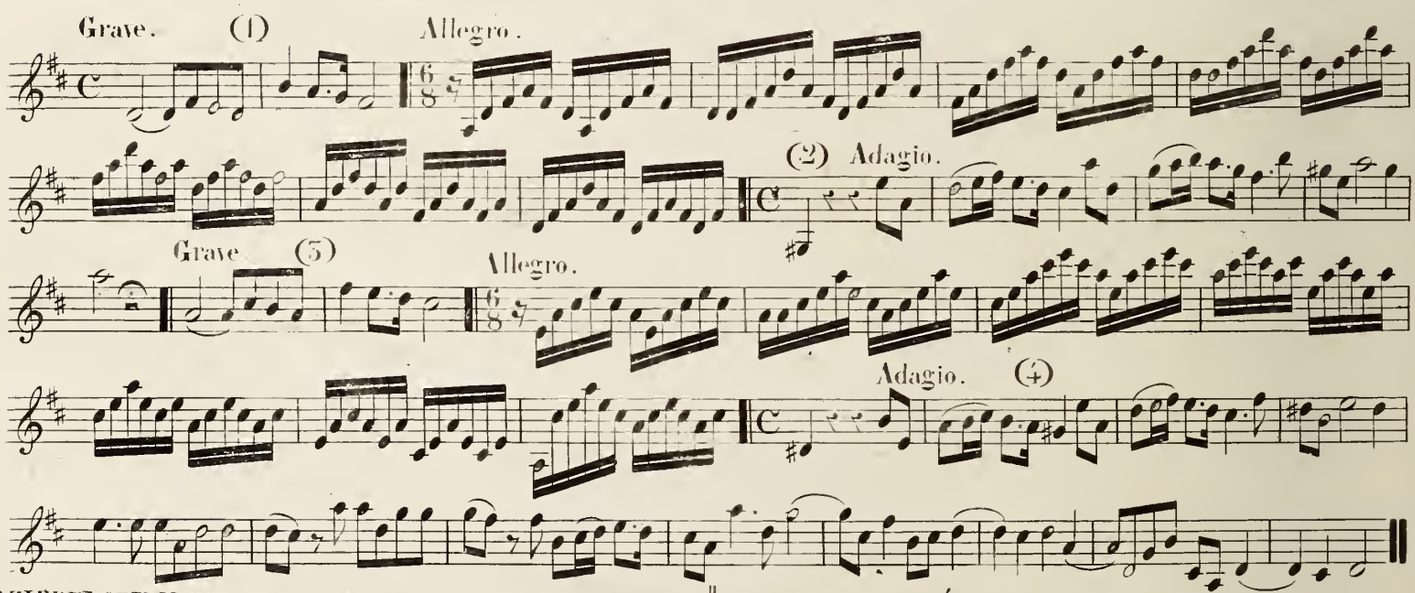
EINFACH GESCHRIEBEN.

Man überlässt die Verzierungen dem Geschmacke des Spielers.

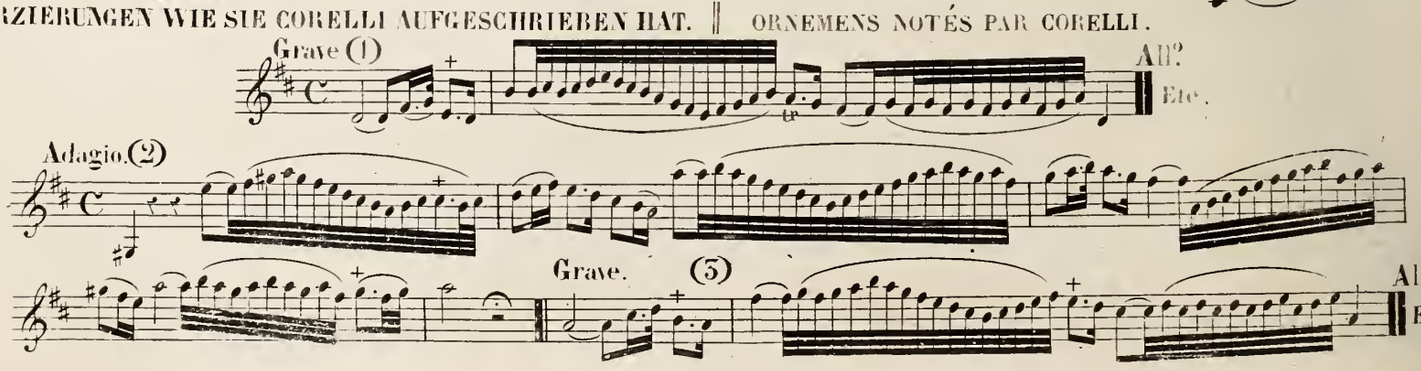
NOTE SIMPLE.

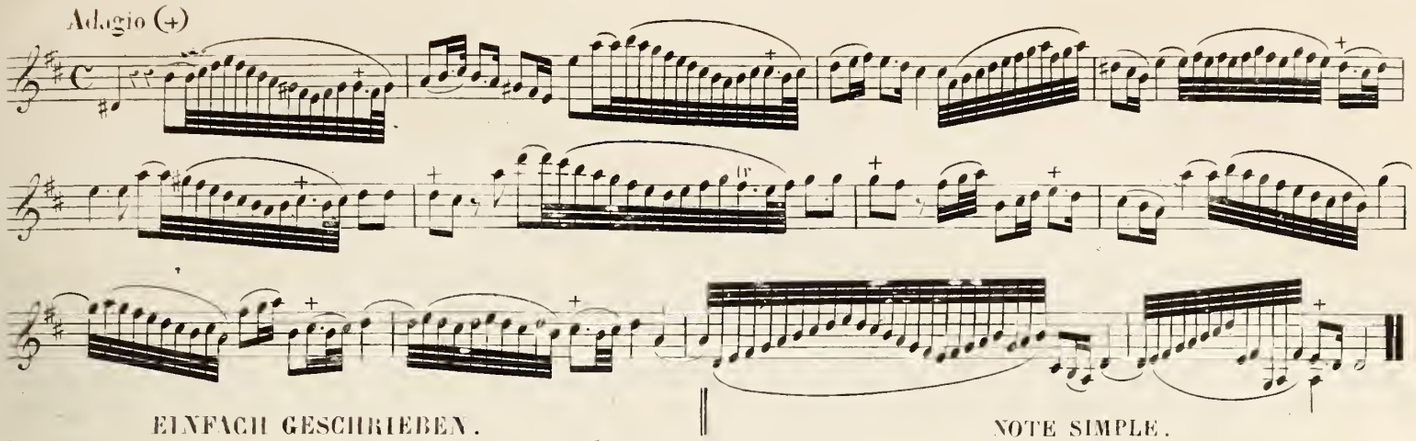
Laissant les ornemens à faire à l'exécutant.

(1ère Sonate de Corelli. Oeuvre 5.)



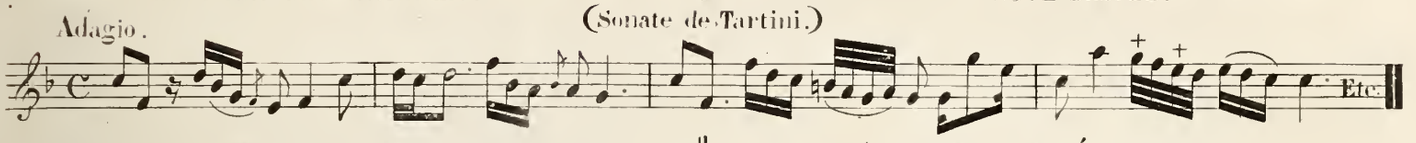
VERZIERUNGEN WIE SIE CORELLI AUFGESCHRIEBEN HAT. ‖ ORNEMENS NOTÉS PAR CORELLI.





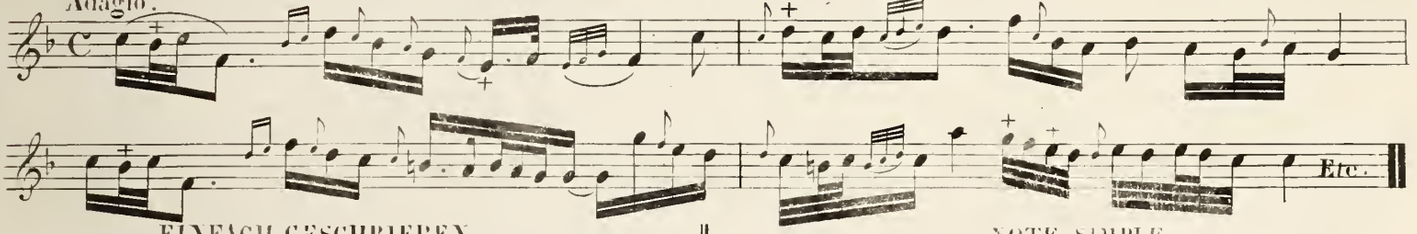
EINFACH GESCHRIEBEN. | NOTE SIMPLE.

(Sonate de Tartini.)



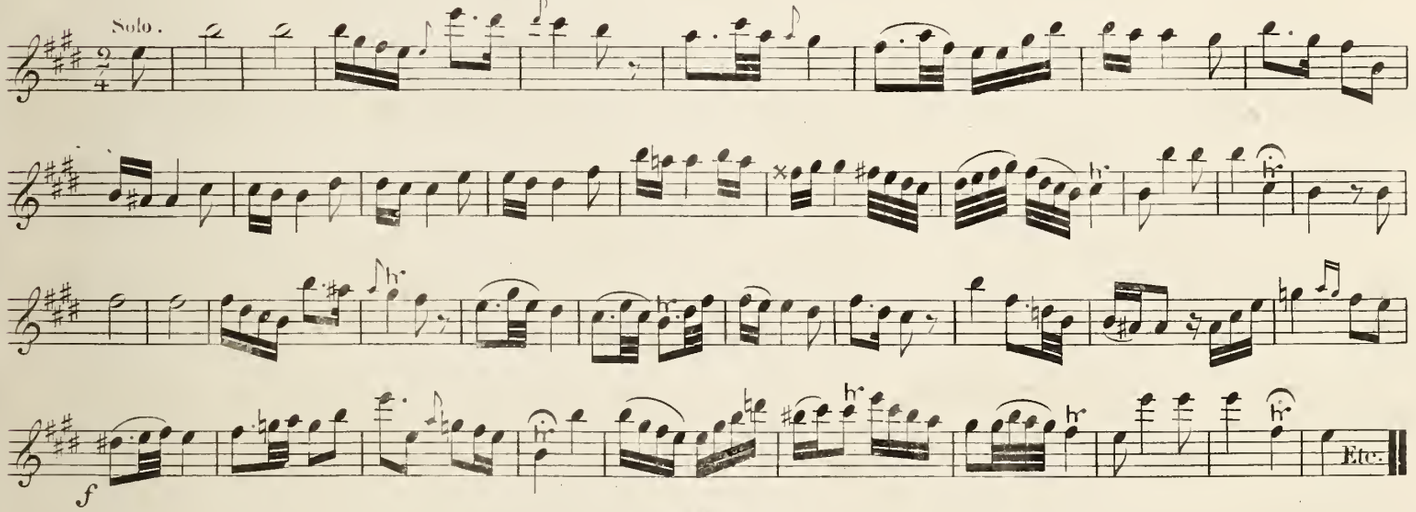
VERZIERUNGEN VON TARTINI VORGESCHRIEBEN, auf 17 verschiedene Arten und angeführt in l'art du Violon, de Mr. J. B. Cartier.

ORNEMENS NOTÉS PAR TARTINI, de 17 manières différentes et cités dans l'art du Violon, de Mr. J. B. Cartier.



EINFACH GESCHRIEBEN. Ohne alle Bezeichnung von Verzierungen. | NOTE SIMPLE. Sans aucune indication d'ornemens.

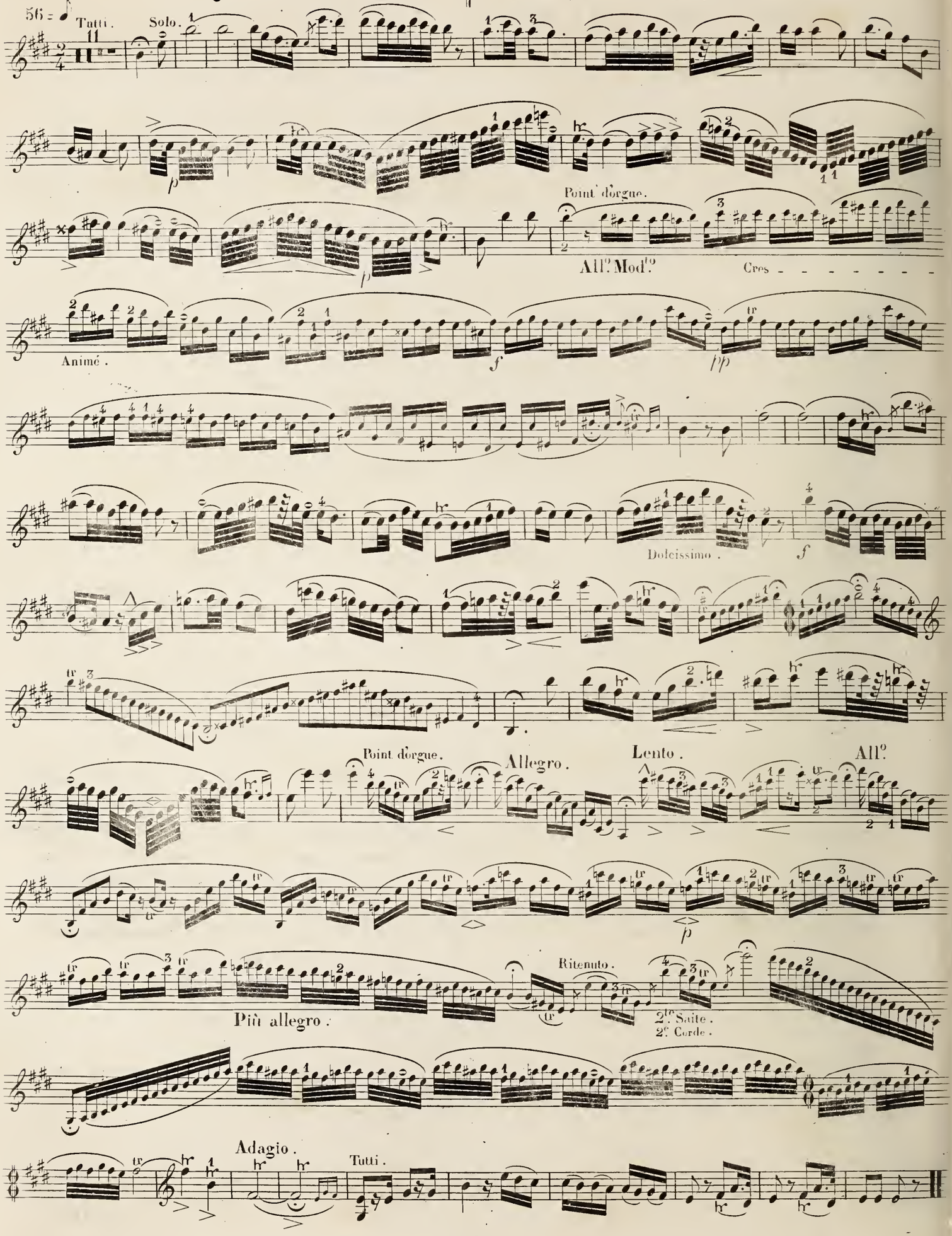
(Adagio du 1er Concerto composé par Viotti, 3e dans l'ordre numérique.)



Man sieht, dass in diesem Adagio keine Verzierungen angezeigt sind, ausgenommen einige Appogiaturen und Triller und selbst diese ohne Andeutungen, welche ihnen Grazie und Ausdruck verleihen könnten. Die Glieder der Phrasen, welche sich in den Takten 9, 10, 11, 12, 13 und 14 befinden, müssen sicherlich verziert werden; denn es ist natürlich und nothwendig dass man im Allgemeinen bei jeder Passage, die sich zweimal wiederholt, eine Verzierung beifügt, um so mehr muss eine sich sechsmal wiederholende um so sorgfältiger variirt werden.

On voit que rien n'a été indiqué comme Ornement dans cet Adagio excepté quelques appogiatures et quelques cadences, encore ne sont elles qu'énoncées sans aucun des détails qui pourrait leur donner de la grâce et de l'expression. Les membres de phrases qui se trouvent aux mesures 9, 10, 11, 12, 13 et 14, doivent, évidemment, être ornés, car s'il est naturel et nécessaire, en général, d'ajouter quelqu'agrément à un passage qui se répète deux fois, à plus forte raison doit on varier celui dont les valeurs sont les mêmes six fois de suite.

Art wie dieses Adagio verziert werden kann. | Manière dont cet Adagio peut être orné.



In den folgenden zwei Adagio sind einige Zierrathen vorgezeichnet und die Schlüsse doch so geschrieben dass sie eine blühendere Endigung erfordern.

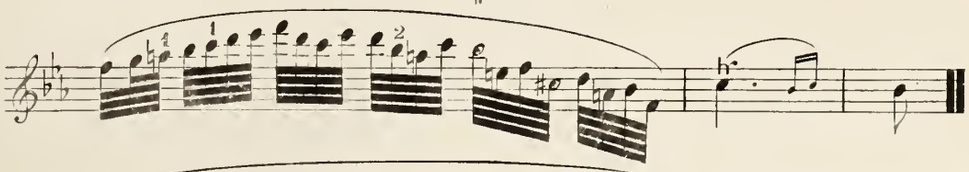
Dans les deux Adagios suivans, quelques tournures sont indiquées, et cependant les finales sont notées de manière à exiger une terminaison plus fleurie.

Adagio non troppo. (10e. Concerto de Viotti.)

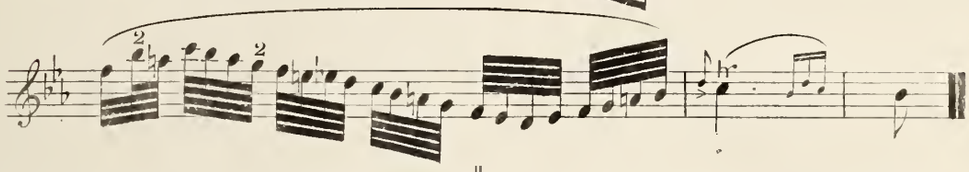
Verzierungen welche man bei diesem Schlusse anbringen könnte.

Ornemens que l'on pourrait faire sur cette finale :

1



2



EINFACHER GESANG

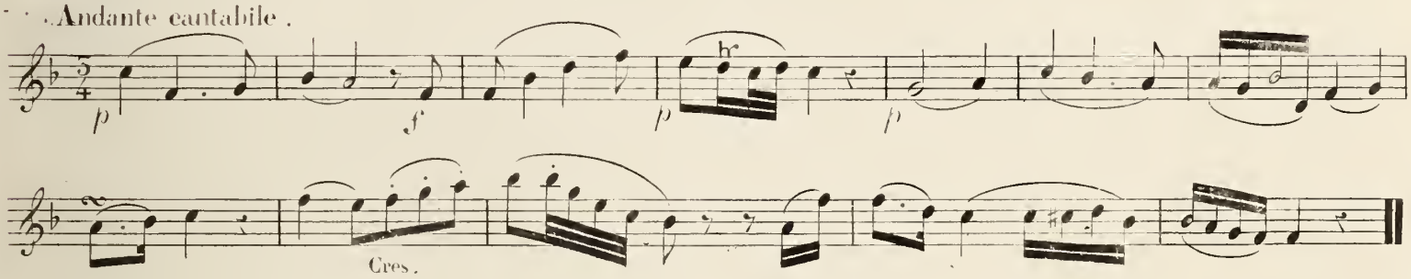
Welcher so ausgeführt werden muss, wie ihn der Autor geschrieben hat.

CHANT SIMPLE.

Que l'on doit exécuter tel que l'Auteur l'a écrit.

(6e. Quatuor de Mozart.)

Andante cantabile.



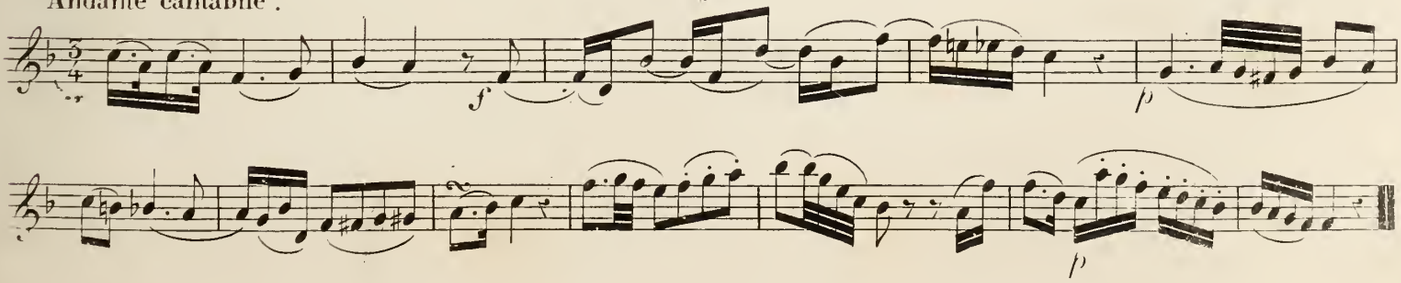
Weit entfernt, diesen Gesang verzieren zu wollen, muss man ihn vielmehr ganz treu wiedergeben mit allem Zauber, der ihm eigen ist. Wenn man die Schönheit der Zeichnung treu bewahrt, so werden die von dem Componisten vorgeschriebenen Verzierungen ihre volle elegante und ausdrucksvolle Wirkung machen. Niemand wage es etwas hinzuzufügen! — Hier ist es nicht erlaubt zu schaffen, sondern sich selbst von dem tiefen Gefühle durchdringen zu lassen, zu welchem dieses herrliche Musikstück begeistert.

Ici, bien loin de vouloir orner ce chant, il faut en rendre la note pure, avec tout le charme qui lui appartient; en conservant la beauté du dessin, les ornemens de l'Auteur ressortent ensuite avec toute leur élégance et leur expression. Malheur à qui voudrait y ajouter quelque chose! — Ce n'est pas le moment de créer, c'est celui de se laisser pénétrer du sentiment profond qu'inspire ce morceau divin.

Derselbe Gesang so wie ihn Mozart selbst verziert hat.

Même chant, orné par Mozart.

Andante cantabile.



Solche ausgedehntere Gesangstellen, wie in den zwei folgenden Beispielen, müssen ganz einfach vorgetragen werden, denn je weniger Töne sie enthalten, um so reicher wird ihr Ausdruck.

Enfin il faut rendre avec simplicité les chants larges tels que ceux des exemples suivans: moins il s'y trouve de notes, et plus il peut y avoir de richesse dans l'accent.

(24e. Concerto de Viotti.)

Maestoso 108 = ♩

(Concerto de Kreutzer. Lettre C.)

Allegro giusto.

(4e. Concerto de Rode.)

Allegro non troppo.

(1er. Concerto de Baillot. Oeuvre 3.)

Aus den von Corelli und Tartini entlehnten Beispielen ersah man, dass ihre Art zu schreiben nicht allein einfach, sondern sogar in den Adagio nackt war, ob-

Dans les exemples tirés des oeuvres de Corelli et de Tartini, on a pu voir que la manière de noter de ces compositeurs était non seulement simple, mais on peut dire,

gleich sie dieselben bei ihrem Vortrage mit Verzierungen fast überladen. Man muss daher bemerken, dass je mehr die Instrumentalmusik sich verbreitet hat, die Art die Musik niederzuschreiben an Mannigfaltigkeit zugenommen hat; während die Ausführung aus eben diesem Grunde weniger zweifelhaft geworden ist.

Veränderung der Schreibart durch die dramatische Musik herbei geführt.

Diese Veränderung in der Schreibart ist durch die Vervollkommnung der dramatischen Musik herbeigeführt worden, welche an die Stelle der zwar reitzenden aber schwankenden und leeren Gesangstellen, eine mehr der lyrischen und dramatischen Idee entsprechende Melodie gesetzt hat.

Mehr, als ein anderes Instrument, konnte die Violine zu diesem Fortschritte beitragen, ihrer Aehnlichkeit mit der Stimme halber, die sie fast bis zum Ausdruck der Worte nachzuahmen vermag.

Besonders gegen das Ende des letzten Jahrhunderts haben alle musikalischen Auffassungen einen dramatischen Charakter angenommen. Die Kirchenmusik bediente sich zuerst der Sprache der Leidenschaften, (vielleicht um sie sicherer bekämpfen zu können.) Dann kam die grosse Oper, so wie GLUCK sie aufgefasst hatte, um diese Leidenschaften mit Energie darzustellen, um dadurch das Herz für alles Grosse und Edle zu entflammen. Die durch HAYDN geschaffene Symphonie liess jedes Instrument seinen eigenthümlichen Charakter entwickeln und bezweckte die Richtung aller Theile auf eine Haupthandlung, oder auf den Ausdruck eines gewissen bestimmten Objektes. Derselbe Fall ist es bei allen Werken MOZARTS ohne alle Ausnahme, vom Walzer an bis zum Requiem. Das nämliche System befolgte BEETHOVEN bei seinen ersten Compositionen und bei seinen bewundrungswürdigen Symphonien, bei denen er die Mittel fand, alle Leidenschaften auszudrücken, alle Gegenstände zu malen und mit gleicher Macht zum Herzen und zur Einbildungskraft zu sprechen.

Die Conzerte von VIOTTI führten diesen dramatischen Gang in der Violinmusik ein. Ihr durchgeführter Charakter, ihre edlen und ausdrucksvollen Gesänge welche zu Worten komponirt scheinen, liessen bald erkennen, dass die Compositionen für das erste der Instrumente nie schöner sind, als wenn sie aus den Tiefen des Gefühls hervorgegangen sind und mehr darauf abzwecken, das Herz zu rühren, als blos zu glänzen.

Aus dieser Neigung zum dramatischen Styl (1)

(1) Einen Beweiss von dieser Hinneigung kann man in den Be-

nue, dans les Adagios, tandis qu'ils les surchargeaient d'ornemens lorsqu'ils les fesaient entendre. On doit remarquer à ce sujet que, plus la musique instrumentale s'est répandue, et plus la manière de noter le chant à pris d'extension, tandis que l'exécution, par cette raison même, est devenue moins arbitraire.

Changement dans la notation opéré par suite des progrès de la Musique Dramatique.

Ce changement dans la notation s'est opéré par suite des progrès de la musique dramatique qui à fait substituer, dans la musique instrumentale, à des chants pour la plupart pleins de charme, mais d'une expression vague, une mélodie plus positive, adaptée à la scène lyrique et aux accens de la passion.

Le Violon devait, plus qu'aucun autre instrument, participer à ces progrès par l'effet de son analogie avec la voix, analogie qui le porte à l'imiter jusques dans les accens de la parole.

Ce fut surtout vers la fin du siècle dernier, que presque toutes les conceptions musicales prirent une allure dramatique; la musique d'Eglise fut la première à se servir du langage des passions, peut être pour mieux les combattre; vint ensuite celle du grand Opéra, telle que GLUCK l'a conçue pour peindre ces mêmes passions avec énergie, pour intéresser le cœur à tout ce qu'elles peuvent avoir de plus noble et de plus généreux. La Symphonie, créée par HAYDN fit entendre chaque instrument dans son caractère et concourant à une action générale ou à l'expression d'un objet déterminé. Il en fut de même de tous les ouvrages de MOZART, sans en excepter un seul; depuis la Valse jusques au Requiem. Le même systême fut suivi dans les premières compositions de BEETHOVEN et dans ses admirables Symphonies où il trouva le moyen d'exprimer toutes les passions et de peindre tous les tableaux, de parler à la fois avec tant de succès au cœur et à l'imagination!

Les Concertos de VIOTTI introduisirent cette marche dramatique dans la musique de Violon; leur caractère soutenu, leurs chants nobles et expressifs, qui semblent avoir été faits sur des paroles, firent connaître que le premier des instrumens n'est jamais plus beau que dans les compositions dictées par un sentiment profond et par le besoin d'émouvoir plutôt que par le simple désir de briller.

De cette tendance au style dramatique (1) de-

(1) On pourrait trouver une preuve de cette tendance dans l'in-

ging die Nothwendigkeit hervor, die Zeichen zu vermehren und alle Beugungen und Wendungen niederzuschreiben, damit die Idee des Componisten nicht verfehlt werden könne. Dieses haben die neueren Autoren befolgt. Daher sind die Musiken früherer Zeit weit schwerer gut vorzutragen. Wir heben diese Bemerkung besonders hervor damit die Schüler, nicht jene grosse Anzahl von Werken verschmähen mögen, deren Mangel an Bezeichnungen ihren Fleiss auffordert, sie zu ihrem Vortheile zu benützen, wenn sie sich bemühen wollen ihre Studien gründlich zu betreiben.

Der Ueberfluss von Zeichen, weil er die unrichtige Auffassung verhindert und Denen zum Führer dient die der Leitung bedürfen, ist etwas sehr nützliches; dieser könnte aber auch dahin führen das Talent des Vortrags auszulöschen, welches sich darin gefällt alles zu errathen, und auf seine eigenthümliche Weise zu schaffen. Durch das Studium der älteren Musik die man nie aus dem Gesicht verlieren darf wird man dieser Gefahr entgehen, weil sie der Einbildungskraft ein weites Feld für die Uebung darbietet.

KURZGEFASSTE REGELN HINSICHTLICH DER VERZIERUNGEN.

1.) Verzierungen dürfen nur am gehörigen Orte, d.h. wo sie nöthig sind angebracht werden.

2.) Sie müssen mit dem Gegenstande übereinstimmen.

3.) Sie dürfen weder zu oft noch zu selten angebracht werden.

4.) Wenn es der Gegenstand erheischt müssen sie ganz wegfallen.

---

zeichnungen des Tempo finden. Gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden diese Bezeichnungen von jenen der Tänze entlehnt mit deren Bewegung sie übereinstimmten. Darum die meisten Instrumentalsätze mit den Namen: **Sarabande, Menuet, Gavotte, Gigue, Allemande** benannt wurden. Diese Namen wurden nachher durch die Bezeichnungen: **Adagio, Andante, Allegro, Presto, etc.** grösstentheils verdrängt. Aber seit in allen Arten von Compositionen der dramatische Styl eingeführt worden ist, gibt es gegenwärtig wenige Musikstücke mehr deren Bezeichnung sich nicht unmittelbar auf den Ausdruck der Leidenschaften bezoge und die Namen **Vivace, Agitato, Mesto, Appassionato, Con sentimento, Risoluto, Furioso etc.** traten an die Stelle derjenigen welche blos die Taktbewegung an sich bezeichneten, ohne das Gemüth auf ein bestimmtes Objekt zu leiten.

vait naître la nécessité de multiplier les signes et de noter toutes les inflexions pour frapper plus juste au gré du Compositeur. C'est ce que les Auteurs modernes ont fait, et c'est ce qui rend la musique mise au jour avant cette époque beaucoup plus difficile à exécuter et à bien traduire: nous appuyons sur cette observation pour que les élèves ne se rebutent point à la vue du grand nombre d'ouvrages où l'absence des signes fait, à leur intelligence, un appel qui ne peut manquer de tourner à leur avantage s'ils veulent se donner la peine d'approfondir leurs études.

L'abondance des signes est favorable à la musique en ce qu'elle peut empêcher bien des contre sens et servir de guide à ceux qui ne sauraient s'en passer, mais elle pourrait finir par éteindre le génie d'exécution qui se plait surtout à deviner, à créer à sa manière. On évitera cet inconvénient en étudiant la musique ancienne et en ne la perdant jamais de vue: elle laissera toujours à l'imagination un vaste champ pour s'exercer.

RÉSUMÉ RELATIF AUX ORNEMENS.

1°. Faire les Ornemens a propos, c'est-a-dire, lorsqu'ils sont nécessaires.

2°. Les faire convenables au sujet.

3°. N'en faire alors ni trop, ni trop peu.

4°. S'en abstenir entierement lorsque le sujet l'exige.

---

dication des mouvemens; jusques vers le milieu du siècle dernier cette indication était prise dans les différens airs de danse auxquels les mouvemens correspondaient; c'est ainsi que la plupart des morceaux de musique instrumentale étaint désignés par les noms de Sarabande, Menuet, Gavotte, Gigue, Allemande, ces noms ont été remplacés en grande partie par ceux d'Adagio, Andante, Allegro, Presto, etc. Mais depuis que le style dramatique à été introduit dans tous les genres de composition, il est aujourd'hui peu de morceaux qui n'aient une indication positive à l'effet d'exprimer une passion, et les indications de Vivace, Agitato, Mesto, Appassionato, Con sentimento, Risoluto, Furioso, etc. ont succédé à ceux dont la signification se rapportait plutôt aux mouvemens, considérés en eux mêmes avec tout ce qu'ils avaient de vague, qu'aux mouvemens de l'ame relatifs à un objet déterminé.

MUSIKALISCHE INTERPUNKTIONEN.

Die Noten sind in der Musik dasjenige, was die Wörter in der Sprache sind, sie bilden Sätze, (Phrasen) welche einen Sinn geben. Sie können daher ebensowohl ihre Interpunktionen haben, wie eine geschriebene Rede, deren Perioden und Glieder sie abtheilen und leichter fasslich machen. (1)

Aber leichte Einschnitte, Pausen von geringer Dauer werden nicht immer von den Componisten bezeichnet. Darum kommt es dem Spieler zu, sie einzuführen, wenn er es für nöthig erachtet, er bricht alsdann entweder die letzte Note eines Gliedes oder die der ganzen Stelle ab. Zum Beispiel:

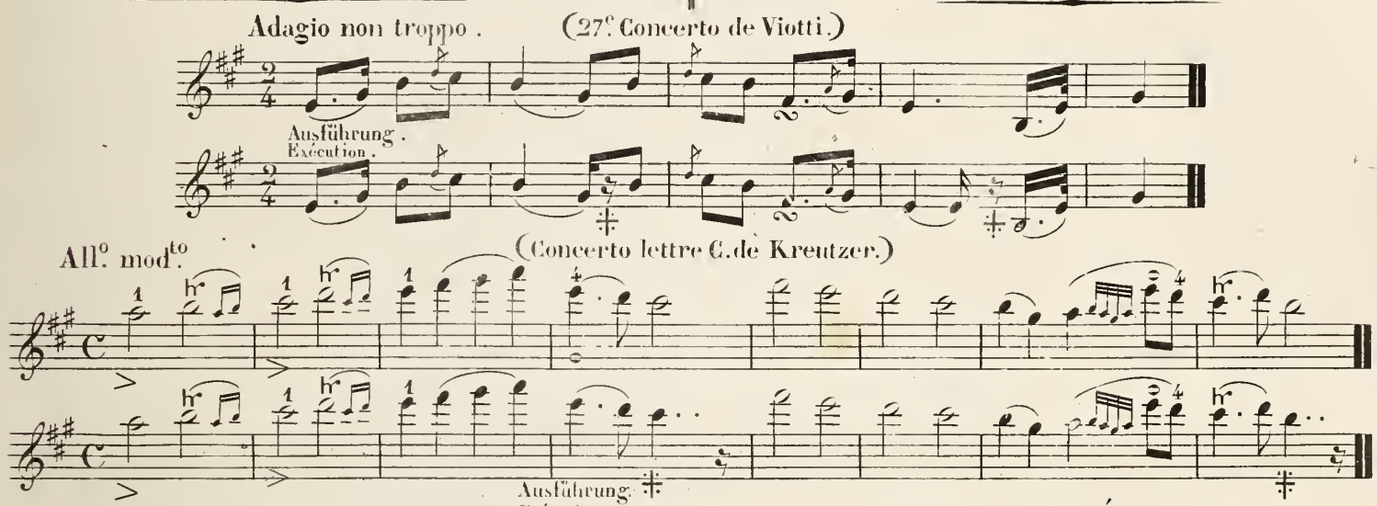
HALBE RUHE ODER KOMMA. (Virgule.)

PONCTUATION MUSICALE.

Les notes sont employées dans la musique comme les mots dans le discours; elles servent à construire une phrase, à former un sens, on doit par conséquent employer pour elles les points et les virgules ainsi qu'on le fait dans un discours écrit pour en distinguer les périodes et les membres, et le rendre plus aisé à comprendre. (1)

Mais les légères séparations, les silences de très courte durée, ne sont pas toujours indiqués par le compositeur; il faut donc que l'exécutant les introduise, lorsqu'il en voit la nécessité, en laissant mourir la note finale du membre de phrase ou de la période entière, et qu'il éteigne même cette note un peu avant la fin de sa valeur, dans certains cas; exemple:

DEMI REPOS OU VIRGULES.

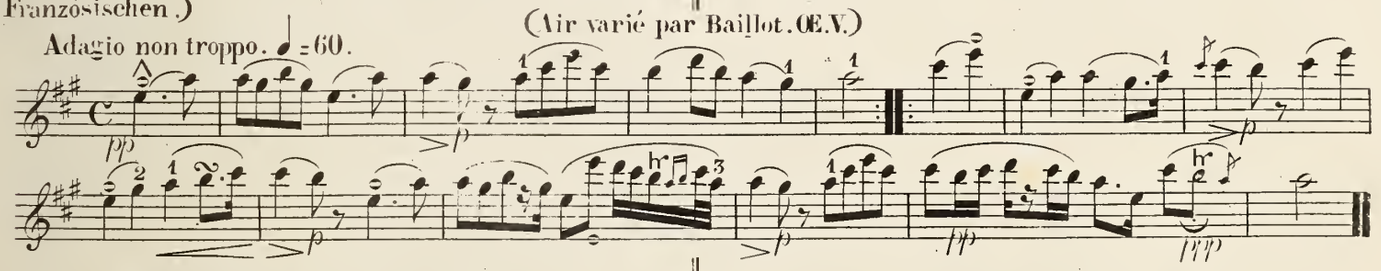


MELODISCHE SCHLUSSNOTEN.

Bei den melodischen Schlüssen, geht der Schlussnote immer ein Vorschlag (Appoggiatur) oder eine davorgesetzte Note vorher; darum darf diese Schlussnote nicht stärker vernommen werden, als etwa das stumme E am Ende eines Wortes. (NB im Französischen.)

NOTES FINALES MÉLODIQUES.

Dans les terminaisons mélodiques, la note finale est presque toujours précédée d'une appoggiature ou note que l'on doit appuyer, par conséquent cette note finale ne doit pas être plus entendue que l'E muet à la fin des mots.

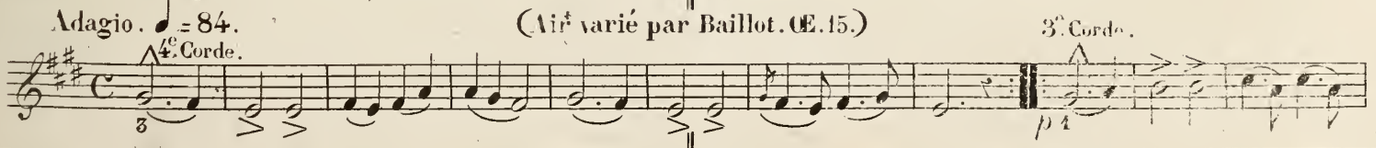


HARMONISCHE SCHLUSSNOTEN.

Wenn der Schluss harmonisch ist, das heisst, wenn er ohne Vorschlag auf einer Note des Accords gemacht wird, so darf man dieser Note weder zu viel Härte noch zu viel Sanftheit geben, bis sie am Ende ihrer Dauer ist wo der Ton schwinden muss, um dadurch das Ende der Phrase oder des Stückes anzuzeigen.

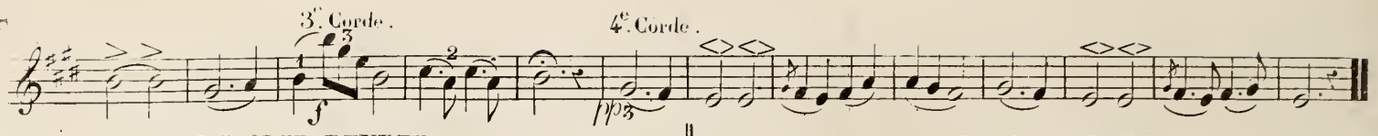
NOTES FINALES HARMONIQUES.

Lorsque la terminaison est harmonique, c'est-à-dire, se fait sur une des notes de l'accord, sans appoggiature, on ne doit donner à cette note ni dureté, ni trop de douceur, si ce n'est à la fin de sa valeur où il est nécessaire de laisser éteindre le son pour annoncer la terminaison de la phrase ou du morceau.



(1) Die Pausen, welche in der Musik durch Viertel, Achttheil und Sechszehntheil etc. ausgedrückt werden, entsprechen den Punkten und Commatas in einer Rede.

(1) On conçoit que les silences exprimés dans la musique par les soupirs, demi ou quart de soupirs, sont l'équivalent des points et des virgules employés dans le discours.

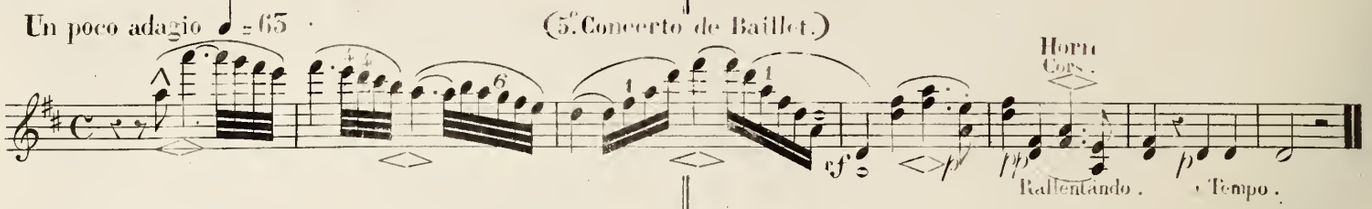


RUHE, ODER PUNKTE.

Die volle Ruhe oder Schlüsse, welche in einer Rede durch einen Punkt bezeichnet werden, sind in der Musik weit besser vorbereitet, wenn man zugleich die Noten, welche die Stelle oder das Stück schliessen, sanfter und langsamer spielt.

REPOS, OU POINTS.

Les repos complets ou terminaisons qui sont figurées par un point dans le discours sont mieux annoncés dans le chant lorsque l'on rallentit et adoucit en même temps les dernières notes qui terminent la phrase ou le morceau.

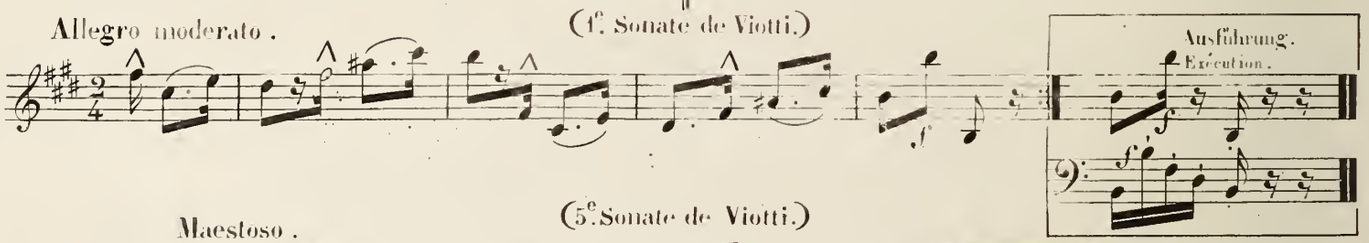


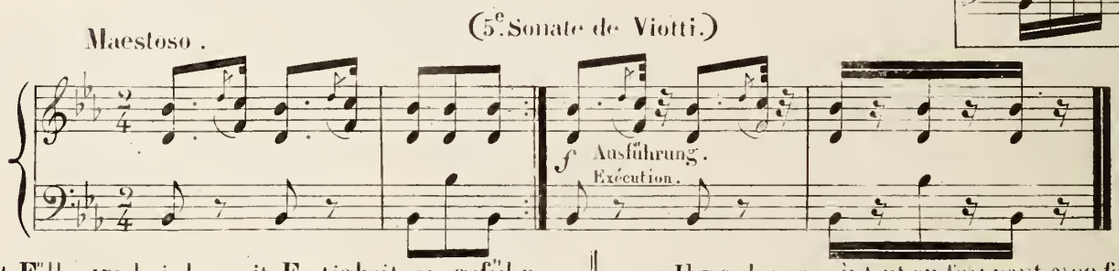
Die volle Ruhe aber, welche auf harmonische Schlussnoten fällt, muss mit solcher Festigkeit ausgedrückt werden, dass man mit Gewissheit empfindet, dass der Sinn der Stelle oder des Stückes so sicher schliesst, als ob ein Punktum da wäre.

In folgenden Beispielen müssen die letzten Noten mit Kühnheit und Entscheidung abgebrochen, aber nicht gezogen werden, wie es wohl oft geschieht. Man vermeidet durch unaffektirtes lebhaftes Detachiren (Abstossen) dieser Noten die Schwäche solcher Schlüsse, sowohl in der Prinzipalstimme, als auch im Bass.

Mais les repos complets, qui se font sur des notes d'accord, ou finales harmoniques, doivent être accentués avec fermeté de manière à faire sentir que le sens de la phrase ou du morceau se termine sur ces notes comme s'il y avait un point.

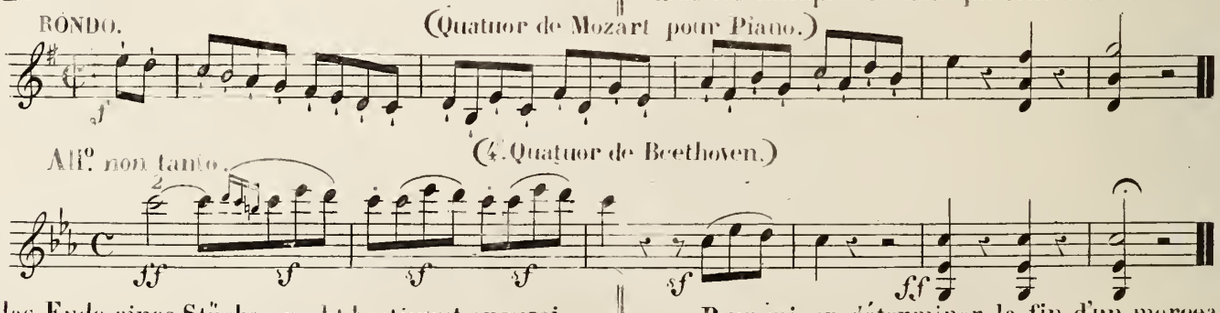
Dans les exemples suivans les dernières notes seront articulées avec franchise et décision, coupées, et non traînées comme on le fait souvent: on évitera la molesse dans les finales de cette nature, soit à la partie principale, soit à la basse, et l'on en détachera vivement les notes, mais sans affectation.





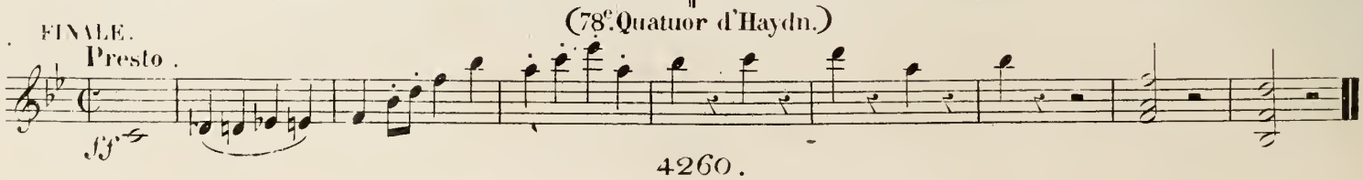
Es gibt Fälle, wo bei den mit Festigkeit ausgeführten Schlussaccorden die obere Note angehalten werden muss. Z. B.

Il y a des cas où tout en frappant avec fermeté les notes finales en accord, il faut soutenir la note supérieure, comme dans les exemples suivans qui sont notés à cet effet.



Um das Ende eines Stückes recht bestimmt anzuzeigen, werden die Accorde, selbst in einem Presto, zuweilen in anhaltenden Noten geschrieben.

Pour mieux déterminer la fin d'un morceau, on a souvent noté les accords en sons soutenus, même dans le presto; en voici un exemple:



RUHEPUNKTE. (Halte.)

Obgleich es verschiedene Arten von Ruhepunkten gibt, so werden sie doch nicht anders bezeichnet als mit - - - - 𝄐 𝄑

Sie dürfen nicht alle auf eine und dieselbe Weise ausgeführt werden, es ist vielmehr nothwendig, dass man sie zur Vermeidung jeder Ungewissheit und Irrthums gehörig von einander unterscheidet.

POINTS DE REPOS.

Il y a des points de repos de plusieurs espèces; ils ne sont tous indiqué que par ce signe - - - - - - - - 𝄐 - 𝄑

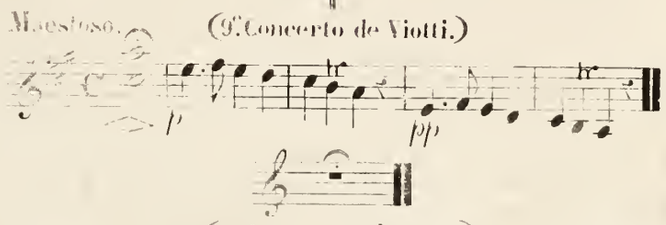
On ne doit cependant pas les faire de la même manière; il est nécessaire de les définir, chacun en particulier pour éviter toute incertitude ou toute confusion.

N.º 1.

Ruhepunkt welchem nichts beigefügt wird.

N.º 1.

Point de repos Auquel on n'ajoute rien.

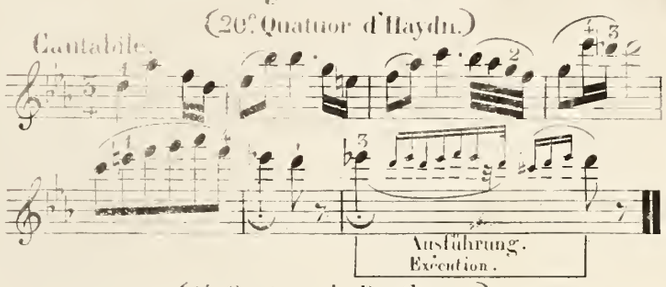


N.º 2.

Ruhepunkt Nach welchem man einen kleinen Gang zwischen dem Orgelpunkt oder dem Ruhepunkt und der folgenden Note machen kann.

N.º 2.

Point de repos Après lequel on peut faire un petit trait entre le point d'orgue ou point de repos et la note qui suit.

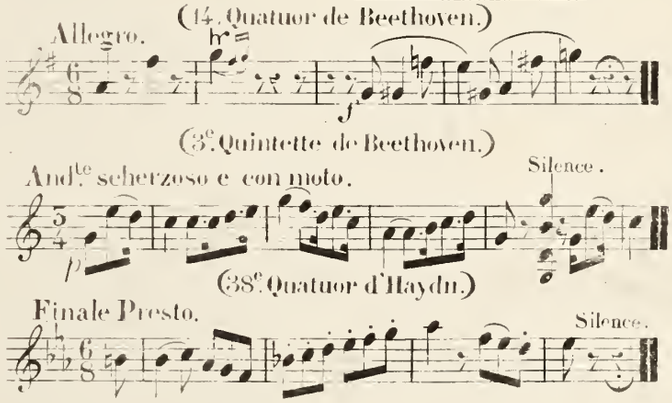


N.º 3.

Haltpunkt, oder Pause nach welcher man die Note verlassen muss.

N.º 3.

Point d'arrêt ou silence Après lequel il faut quitter la note.



Dass die Ruhezeit bei diesen Haltpunkten gehörig eingehalten werde, kann man nicht genug anempfehlen. Damit die Pause mit der vorhergegangenen Bewegung gehörig absticht, muss man ihr eine gewisse merkbare Dauer geben. So will es der Verstand, aber das Gefühl verlangt mehr, es weiss auch dabei seine Beredsamkeit zu zeigen. = Das Talent des Musikers unterwirft das Universum seiner Kunst, es malt alle Bilder mit Tönen und macht selbst das Schweigen beredt. = (J. J. Rousseau.)

On ne saurait trop recommander de rester, dans ces points d'arrêt ou silences, tout le temps nécessaire à l'effet. Pour que le silence contraste avec le mouvement qui le précède, il lui faut une certaine durée qui puisse le faire apprécier; la raison le veut ainsi, mais le sentiment fait plus; car il sait à propos en faire sentir l'éloquence = le génie du musicien soumet l'univers entier à son art, il peint tous les tableaux par des sons il fait parler le silence même. = (J. J. Rousseau.)

N.º 4.

DER ORGELPUNKT.

Dieser Ruhepunkt erhielt diesen Namen, weil in früherer Zeit, während seiner Dauer, die Orgel den Grundton oder die Dominante aushielt.

N.º 4.

POINT D'ORGUE.

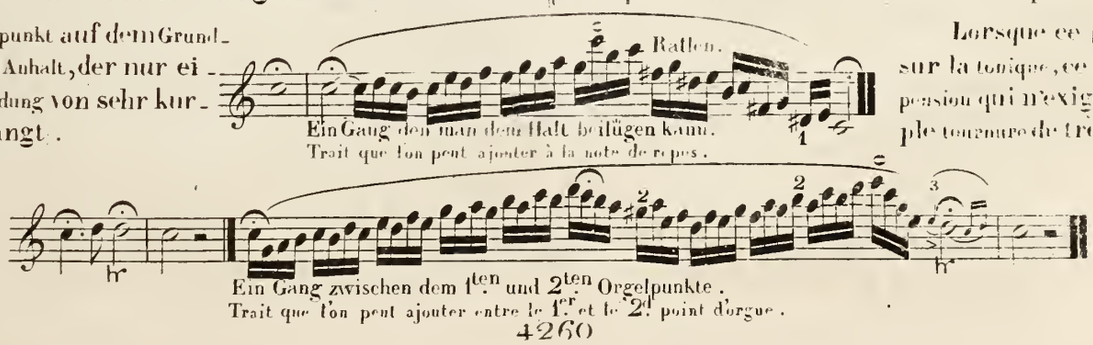
C'est un point de repos ainsi nommé parce que, dans son origine, l'orgue, pendant sa durée, soutenait la tonique ou la dominante.

Anhält und Wendung auf dem Grundtone.

Suspensions et tournures sur la tonique.

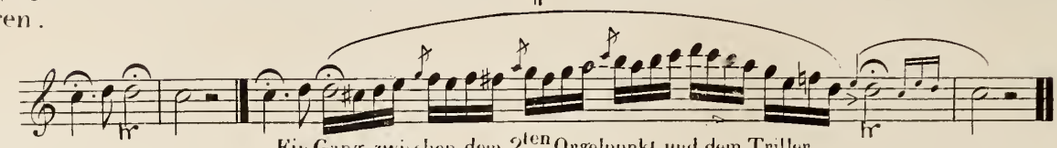
Dieser Ruhepunkt auf dem Grundtone ist nur ein Anhalt, der nur eine einfache Wendung von sehr kurzer Dauer verlangt.

Lorsque ce point de repos est sur la tonique, ce n'est qu'une suspension qui n'exige qu'une simple tournure de très peu d'étendue:



Eine Wendung auf der Dominante um den Schlusstriller herbeizuführen.

Tournure sur la dominante, pour amener la cadence finale.



Ein Gang zwischen dem 2ten Orgelpunkt und dem Triller.

Trait que l'on peut ajouter entre le 2d point d'orgue et le trille.

Man sehe die nachfolgenden Beispiele über Anhalt und Wendungen durch alle Tonarten, Littera A und B.

„Der eigentliche Orgelpunkt ist der auf der Dominante stattfindende, der man dadurch eine gewisse Entwickelung gibt. Er heisst Cadenz (Schlussfall) weil er auf die 1te Note eines Schlusstrillers kommt, auch Arbitrio, weil er dem Spieler die Freiheit gibt, seinen Ideen und seinem Geschmacke nachzufolgen.“ (1)

Aber es gibt verschiedene Arten Orgelpunkte und es ist wichtig, sie nicht mit einander zu verwechslen, weil in der Kunst nichts gut ist, was nicht an seiner rechten Stelle steht.

Man kann den Orgelpunkt im Takte oder ausser dem Takte spielen, schreiben oder auch nicht und ihm mehr oder weniger Ausdehnung geben, je nachdem er durch die Bewegung des Basses oder durch das vorhergehende Tutti vorbereitet wurde.

BEISPIELE

UEBER ALLE ARTEN ORGELPUNKTE.

Wir unterscheiden die Orgelpunkte folgendermassen:

1) Anhalt oder Wendungen auf dem Grundtone ..... Litt. A_1
2) Kurze Orgelpunkte oder Wendungen auf der Dominante um den Schlusstriller herbeizuführen ..... Litt. A_2 B. 1 u. 2.
3) Orgelpunkt mit Pedal, d. h. mit einer bis ans Ende ausgehaltenen Bassnote ..... Litt. C.
4) Ohne Pedal oder Modulation ..... Litt. D.
5) Mit Begleitung und Modulation ..... Litt. E.
6) Ohne Begleitung und mit Modulation ..... Litt. F.
7) Aus dem Thema entnommen ..... Litt. G.
8) Mit Phantasie-Passagen vermischt ..... Litt. H.
9) Ganz Caprice ..... Litt. I.
10) Ohne Unterbrechung zum Motif zurückkehrend und sich ihm durch einen sogenannten Eingang (rentrée) anschliessend ..... Litt. J.

Die nachfolgenden als Beispiele gegebenen Orgelpunkte können nicht als Muster genommen werden, weil diese Art Verzierung dem Geschmacke des Spielers überlassen bleibt. Aber von welcher Art auch der Orgelpunkt sei, so muss man ihn doch immer als einen Ruhepunkt betrachten und muss ihn durch einen langen Anhalt von dem Vorhergehenden trennen. Er muss ferner durch kleinere Zwischen-Ruhepunkte seinen Ursprung, seinen freien Gang und seine begeisterte Träumerei verrathen und muss endlich durch einen Schlusshalt, oder einen mehr als zwei Takte langen Triller den Schluss bestimmt anzeigen.

(1) Dictionnaire de musique moderne par Mr Castil-Blaze.

Voyez-ci après les exemples de suspensions et de tournures dans tous les tons, Lettre A et Lettre B.

„Le point d'orgue proprement dit, est celui qui se fait sur la dominante, et auquel on donne un certain développement. Il s'appelle cadenza, parcequ'il se fait sur la 1re note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi arbitrio, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'éxécutant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût.“ (1)

Mais il y à plusieurs sortes de points d'orgue qu'il est important de ne pas confondre, puisque rien ne saurait être bon, dans les choses d'agrément surtout, que ce qui est fait à propos.

On peut donc faire un point d'orgue mesuré ou non mesuré, écrit ou non écrit, on peut également lui donner plus ou moins d'étendue selon qu'il est annoncé plus ou moins longuement par le mouvement de basse ou le Tutti qui le précède.

EXEMPLES

DE TOUTES SORTES DE POINTS D'ORGUE.

Nous diviserons les points d'orgue de cette manière:

1° Suspensions ou tournures sur la tonique ..... Lett. A_1
2° Points d'orgue de peu d'étendue, ou tournures sur la dominante pour amener la cadence finale ..... Lett. A_2 B. 1. et 2
3° Points d'orgue avec pédale ou note de basse soutenue jusqu'à la fin ..... Lett. C.
4° Sans pédale et sans modulation ..... Lett. D.
5° Avec accompagnement et modulation ..... Lett. E.
6° Sans accompagnement, avec modulation ..... Lett. F.
7° Tiré du sujet ..... Lett. G.
8° Sujet mêlé avec des passages de fantaisie ..... Lett. H.
9° Entièrement de caprice ..... Lett. I.
10° Revenant au motif sans interruption et s'enchaînant à lui par ce qu'on appelle une rentrée ..... Lett. J.

Les points d'orgue qui viennent d'être désignés sont présentés ci-après comme exemples et ne peuvent être donnés comme modèles, puisque ce genre d'agrément est abandonné au goût de l'éxécutant; mais quelle que soit l'espèce de points d'orgue dont on fasse usage, il faut particulièrement remarquer que le point d'orgue étant de sa nature un point de repos, on doit commencer par établir ce repos en faisant une longue tenue qui le sépare de ce qui précède, rappeler ensuite par de petits repos intermédiaires son origine, son allure indépendante et capricieuse, sa rêverie inspirée, et faire enfin un repos final et un trille de la durée de plus de deux mesures, afin d'en déterminer bien clairement la conclusion.

(1) Dictionnaire de musique moderne par Mr Castil-Blaze.

ORGELPUNKTE

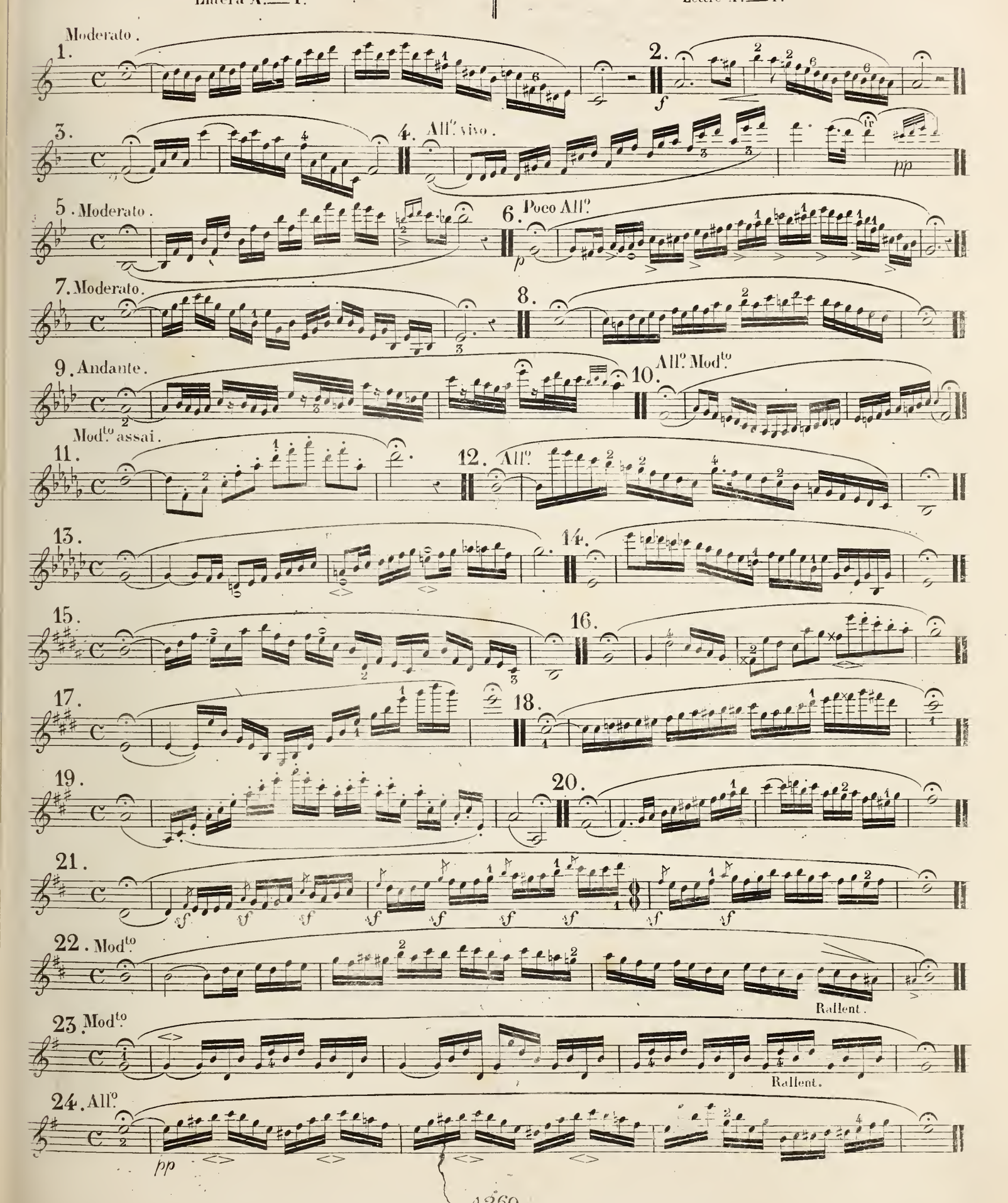
Auch Wendungen oder Anhalte auf dem Grundtone genannt.

Littera A.—I.

POINTS-D'ORGUE

Appelés Tournures ou Suspensions, sur la Tonique.

Lettre A.—I.



ORGELPUNKTE

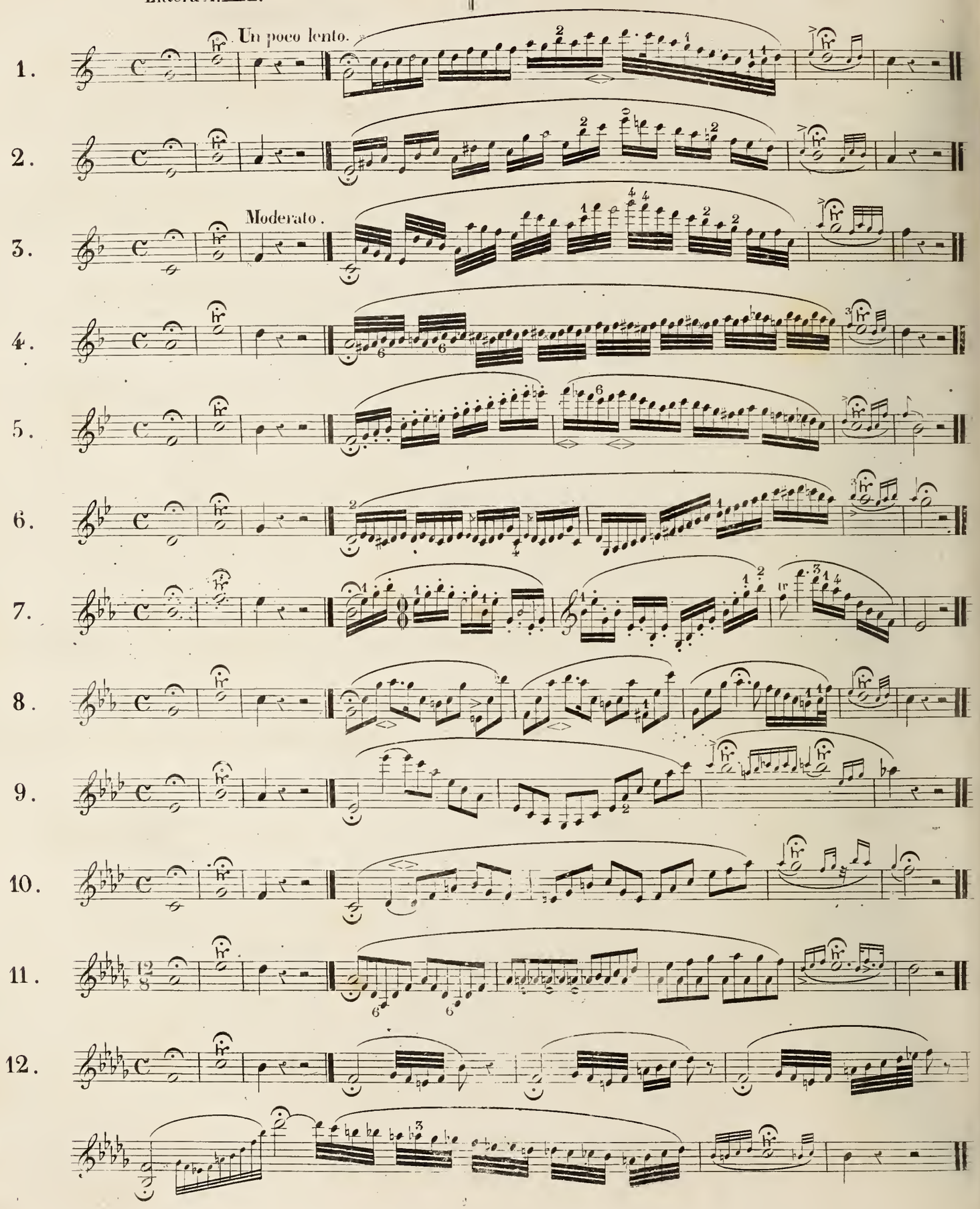
oder kurze Wendungen auf der Dominante, um den Schluss-triller herbei zu führen.

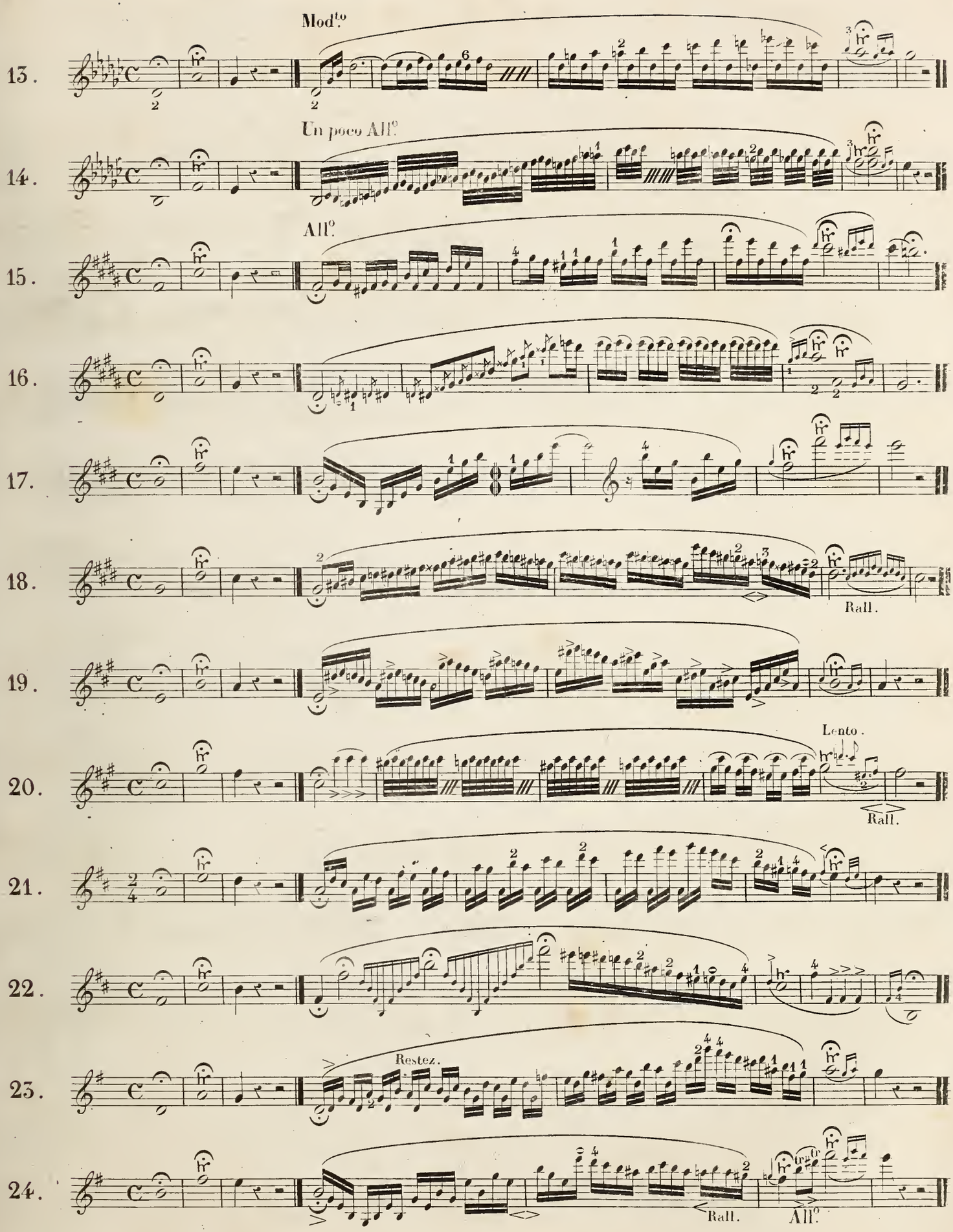
Littera A.—2.

POINTS-D'ORGUE

de peu d'étendue, ou Tournures sur la Dominante, pour amener la Cadence finale.

Lettre A.—2.



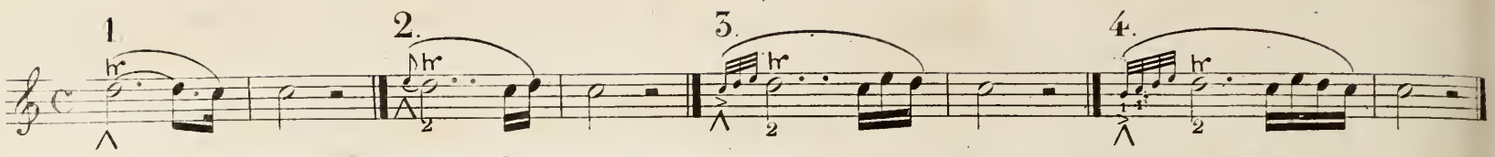

13.
Mod.to
14.
Un poco All.o
15.
All.o
16.
17.
18.
Rall.
19.
20.
Lento.
Rall.
21.
22.
23.
Restez.
24.
Rall.
All.o

TRILLER SCHLÜSSE.

Littera B.___I.

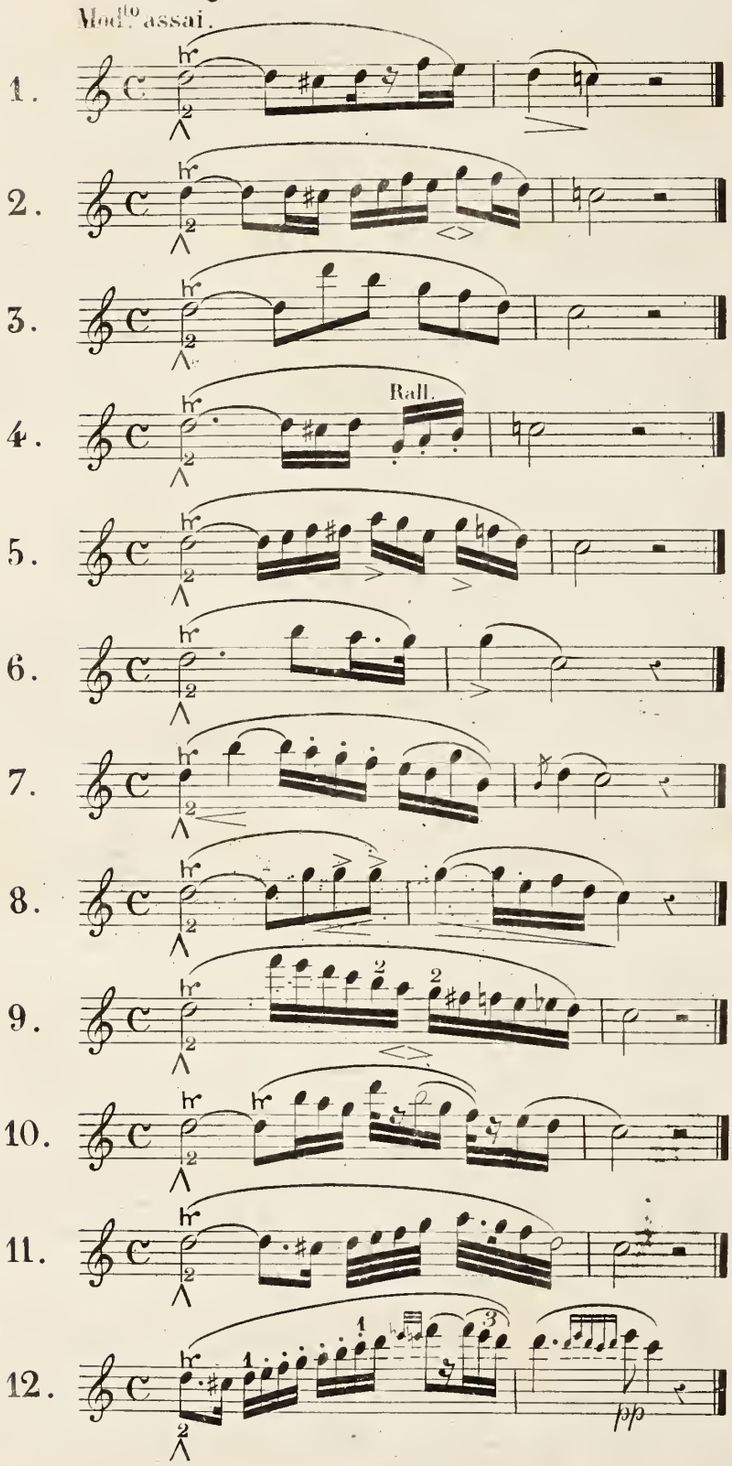
TERMINAISONS DE CADENCES.

Lettre B.___I.

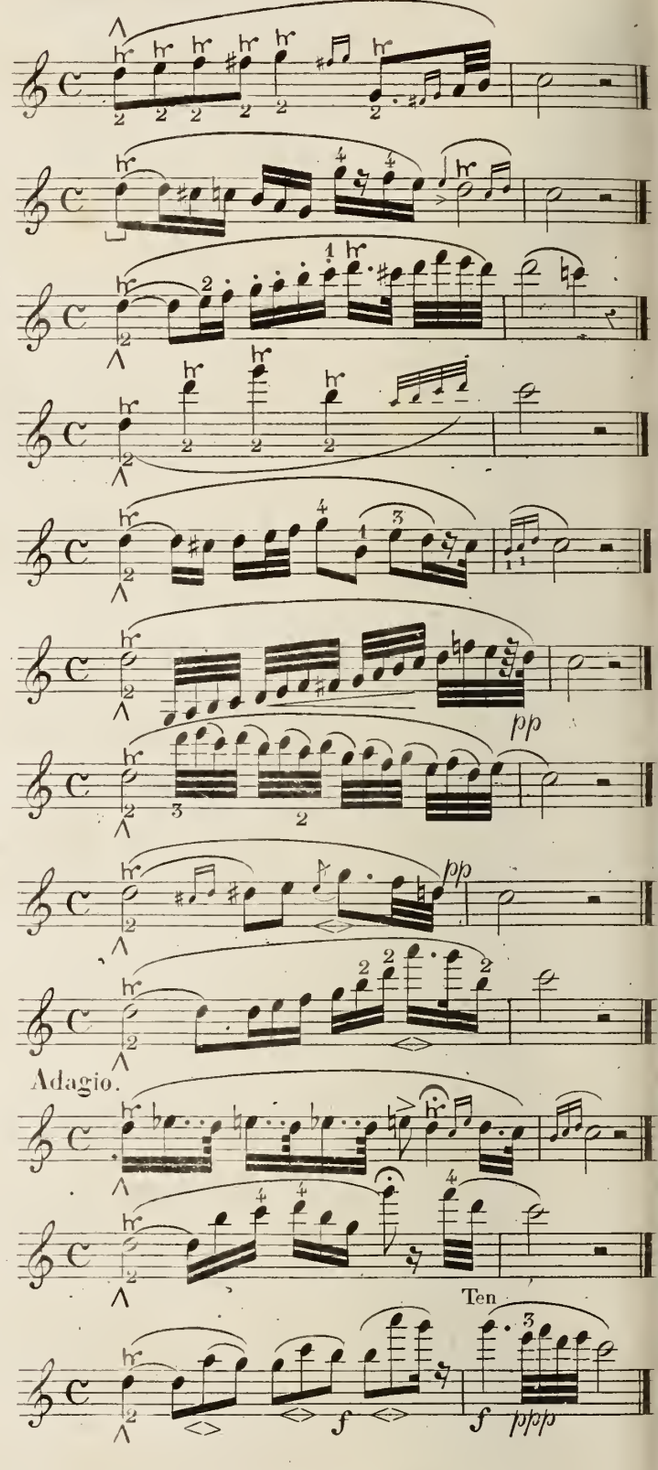


Dergleichen Schlüsse in C Dur.

Mod.to assai.

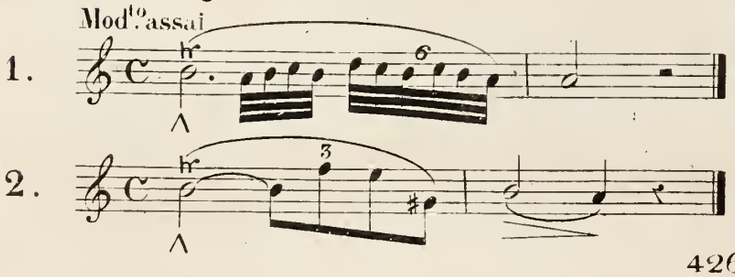


Autres Terminaisons en Ut Majeur.

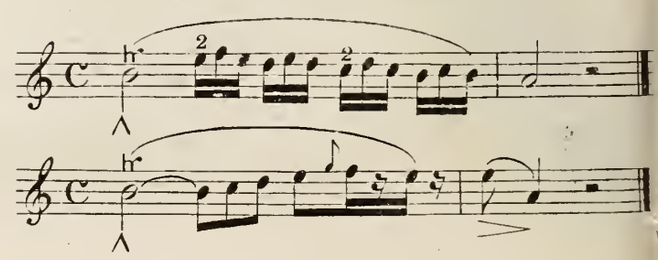


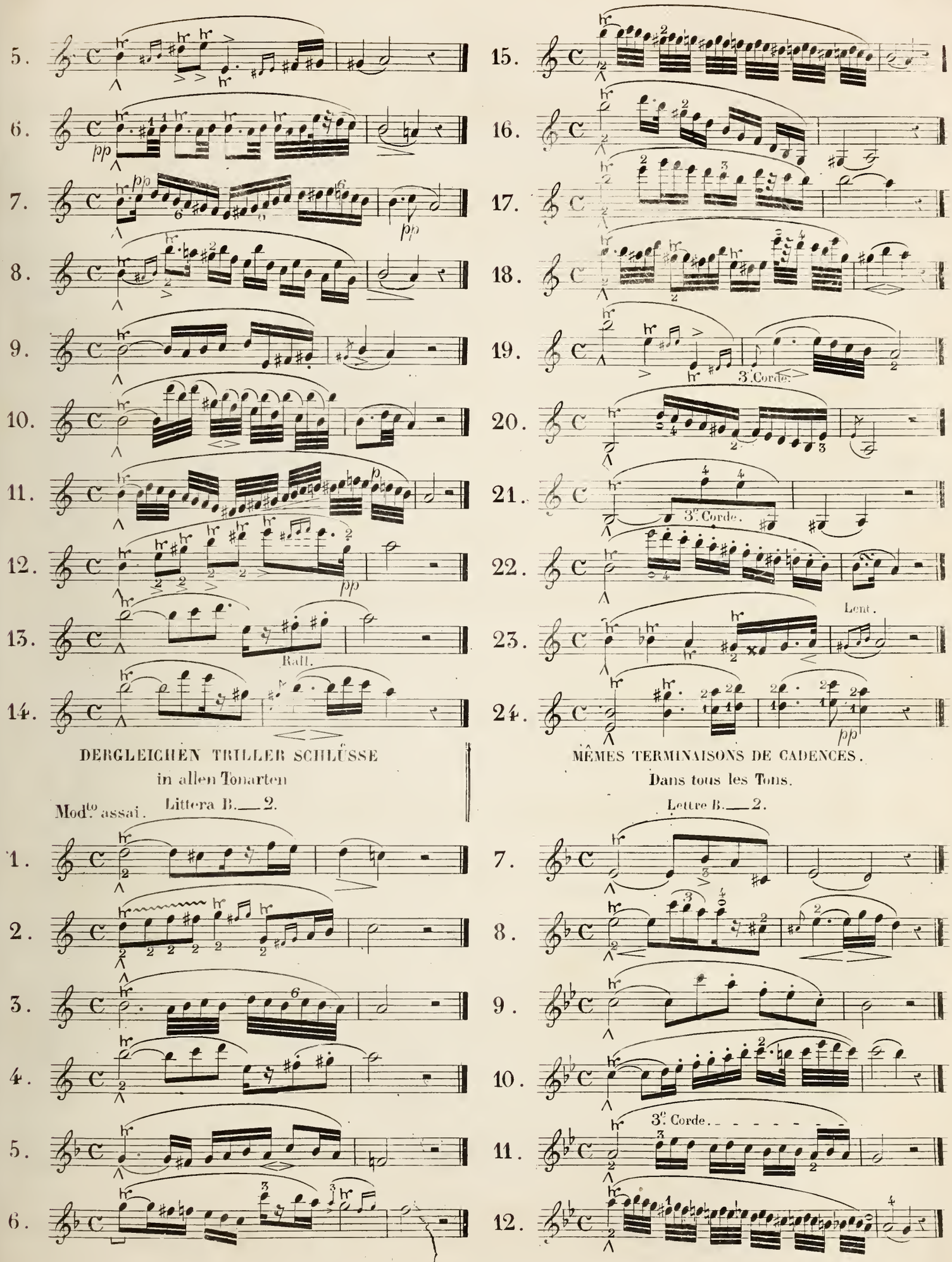
Dergleichen Schlüsse in A Moll.

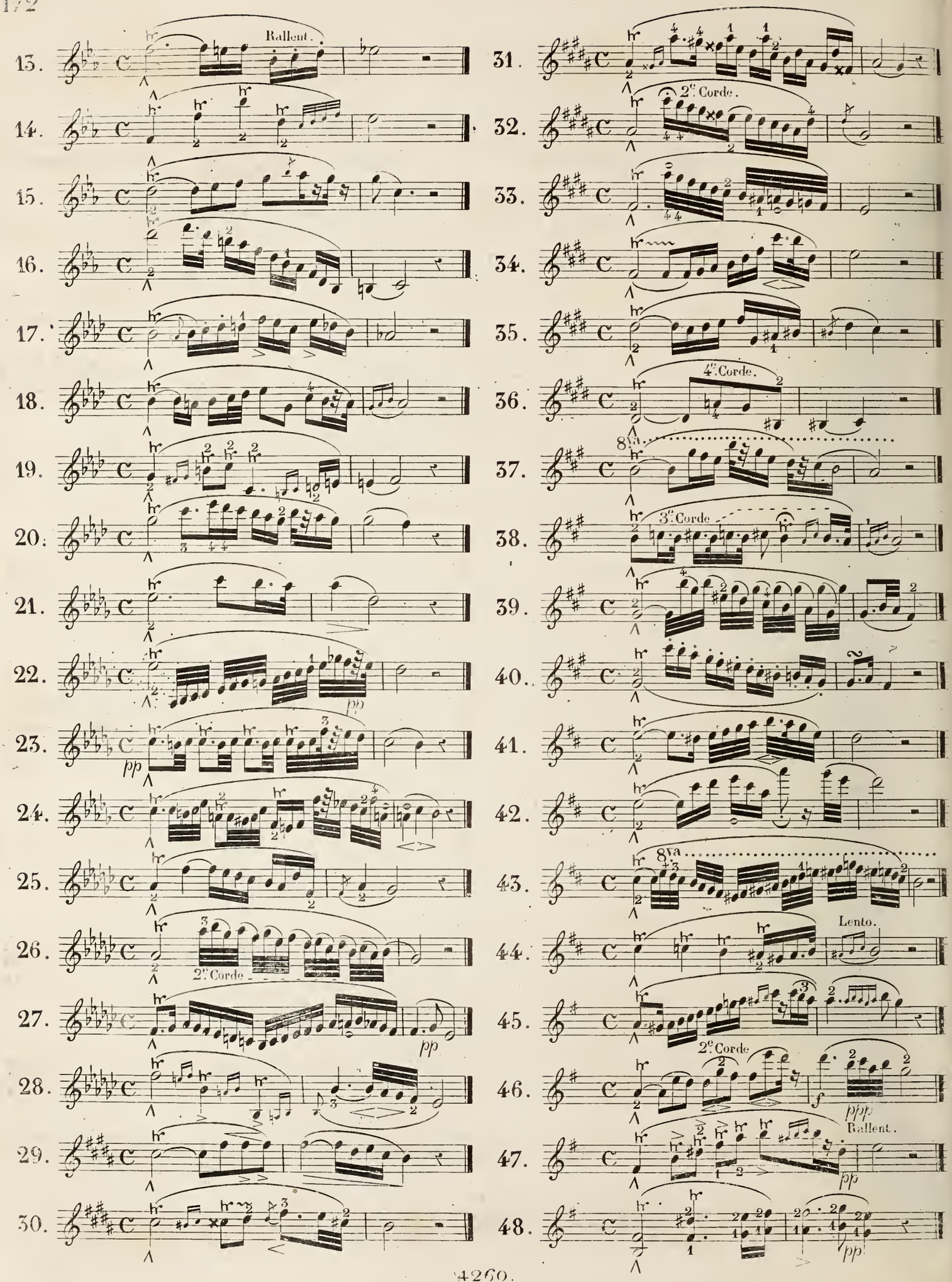
Mod.to assai



Autres Terminaisons en La Mineur.




5.
6.
pp
7.
pp
pp
8.
9.
10.
11.
p
12.
pp
13.
Rall.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
3.Corde.
20.
21.
3.e Corde.
22.
23.
Lent.
24.
pp
DERGLEICHEN TRILLER SCHLÜSSE
in allen Tonarten
Mod.to assai.
Littera B.—2.
MÊMES TERMINAISONS DE CADENCES.
Dans tous les Tons.
Lettre B.—2.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
3.e Corde.
11.
12.


13.
Rallent.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
pp
23.
pp
24.
25.
26.
2e Corde
27.
pp
28.
29.
30.
31.
32.
2e Corde.
33.
34.
35.
36.
4e Corde.
37.
8va
38.
3e Corde
39.
40.
41.
42.
43.
8va
44.
Lento.
45.
46.
2e Corde
f
ppp
47.
Rallent.
pp
48.
pp

ORGELPUNKTE.

Mit Pedal, oder bis ans Ende angehaltenem Grundbass.

POINT-D'ORGUE

Avec Pédale ou note de Basse soutenue jusqu'à la fin.

Littera C.
Moderato.

Lettre C.

Littera C.
Lettre C.

Basse.

Mêmes cordes.
Nämliche Saiten.

Basse.

Ohne Pedal und ohne Modulation.

Sans Pédale et sans Modulation.

Littera D.

Lettre D.

Allegro.

Littera D.
Lettre D.

Mit Accompagnement und Modulation.

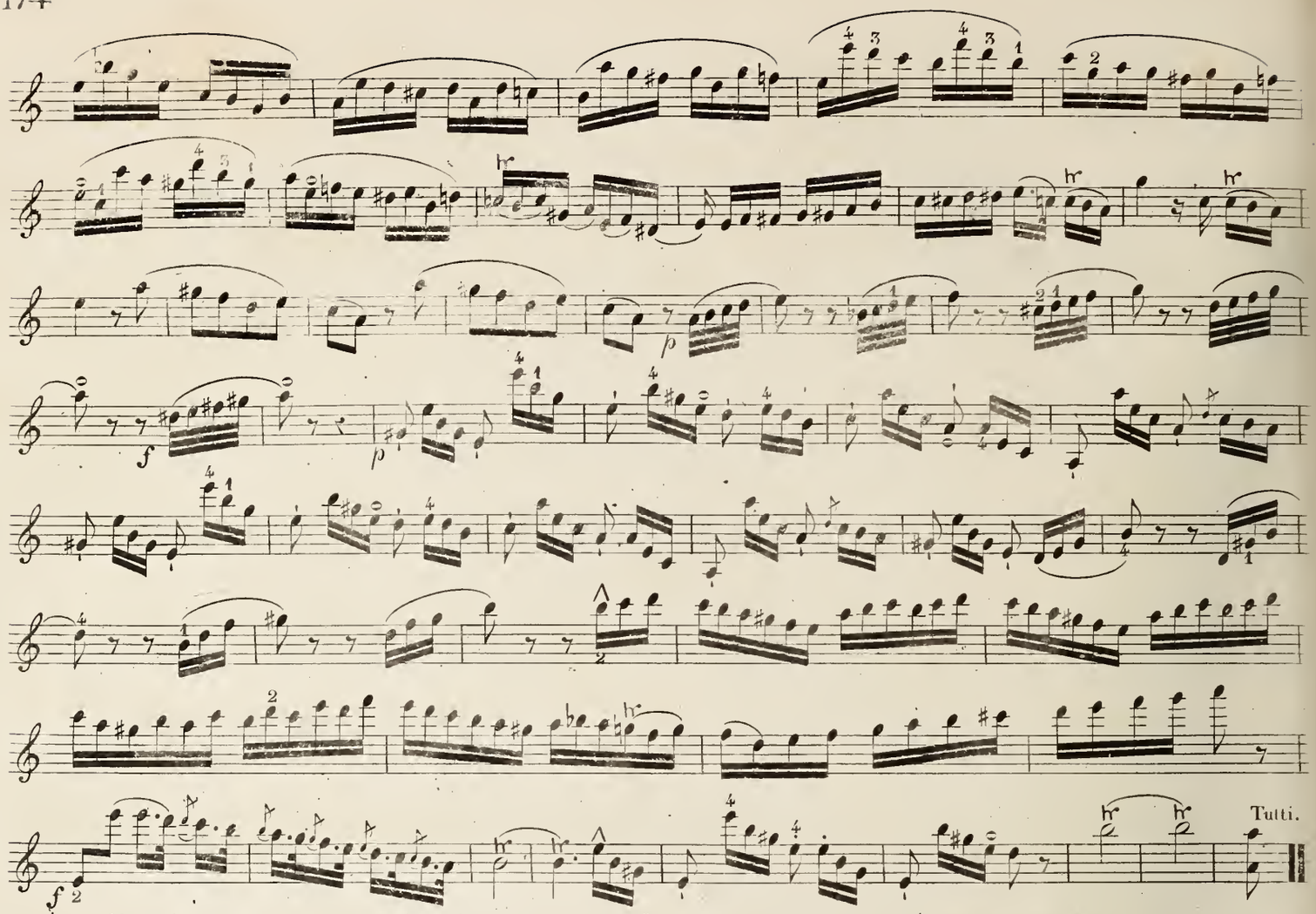
Avec Accompagnement et Modulations.

(22e Concerto de Viotti.)

Agitato assai.

Littera E.
Lettre E.

Cadenza.

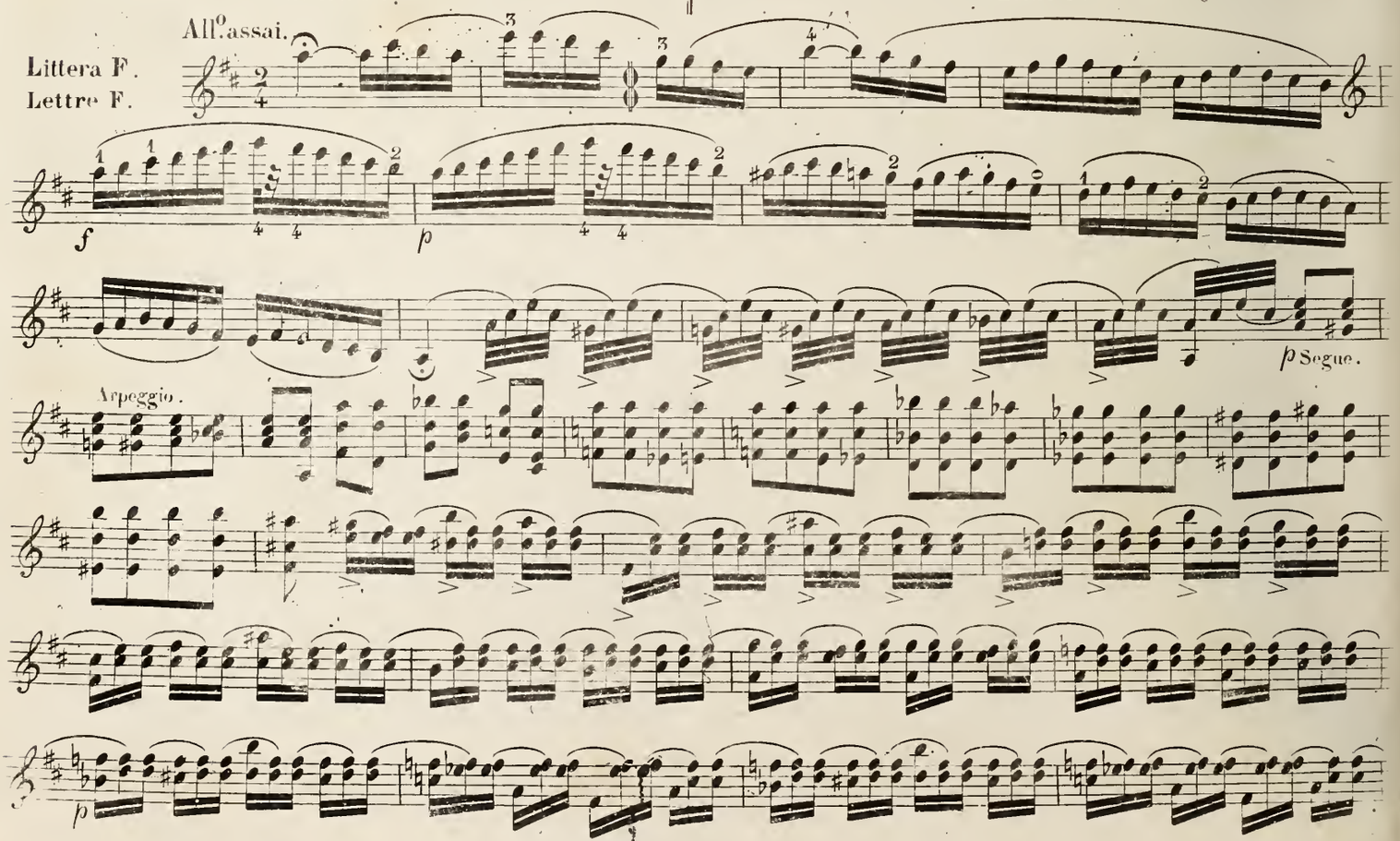


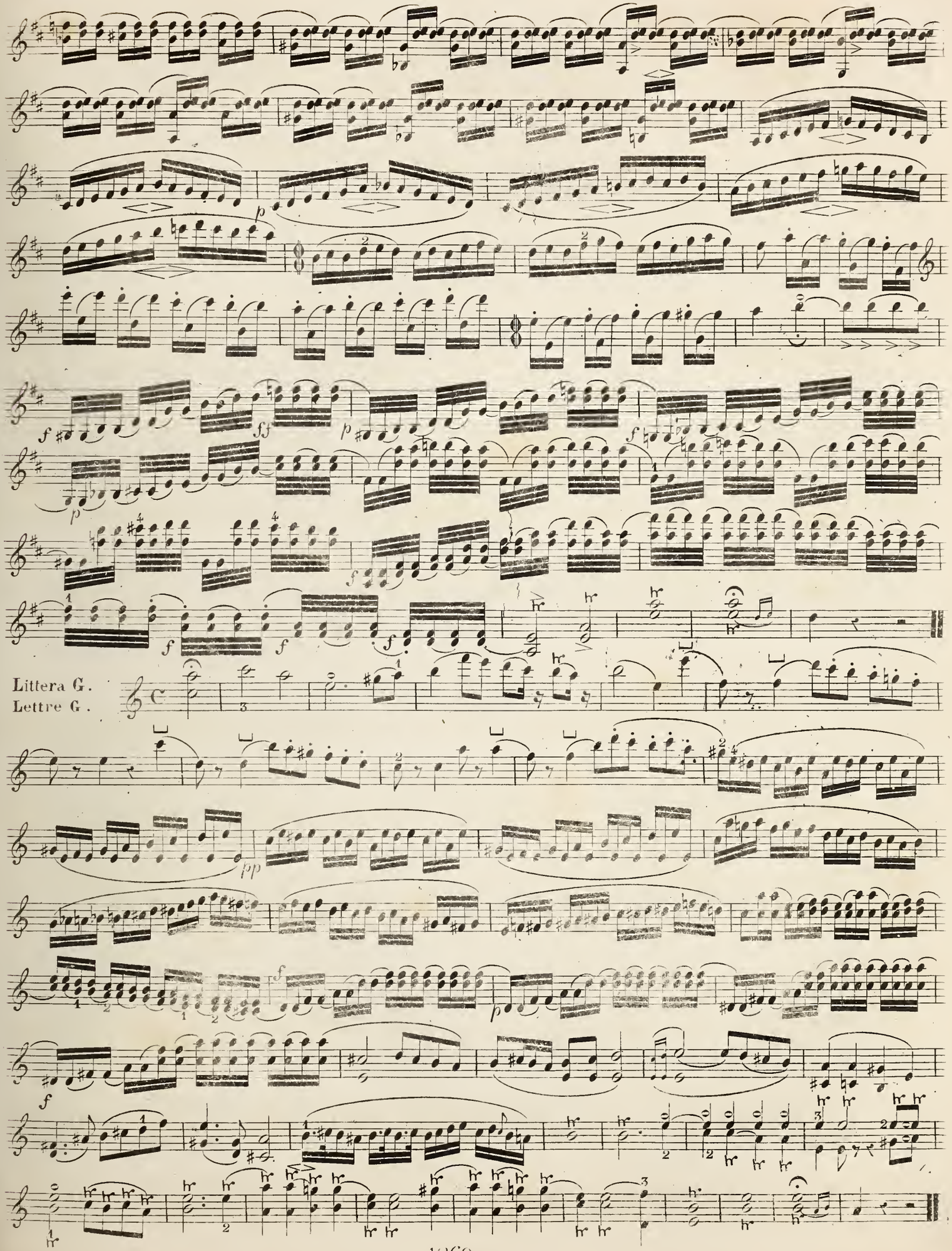
Ohne Accompagnement mit Modulation.

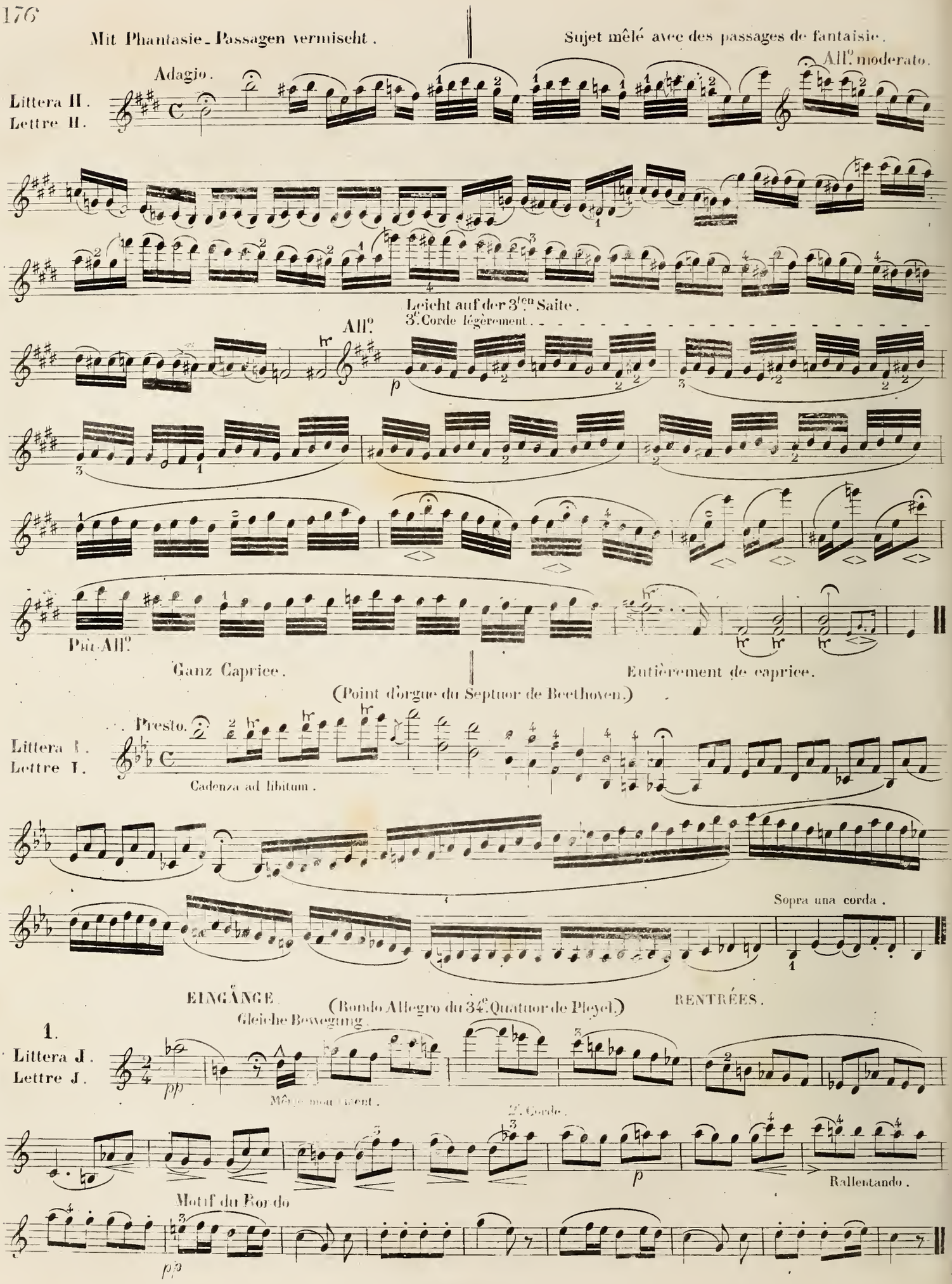
Litterä F.

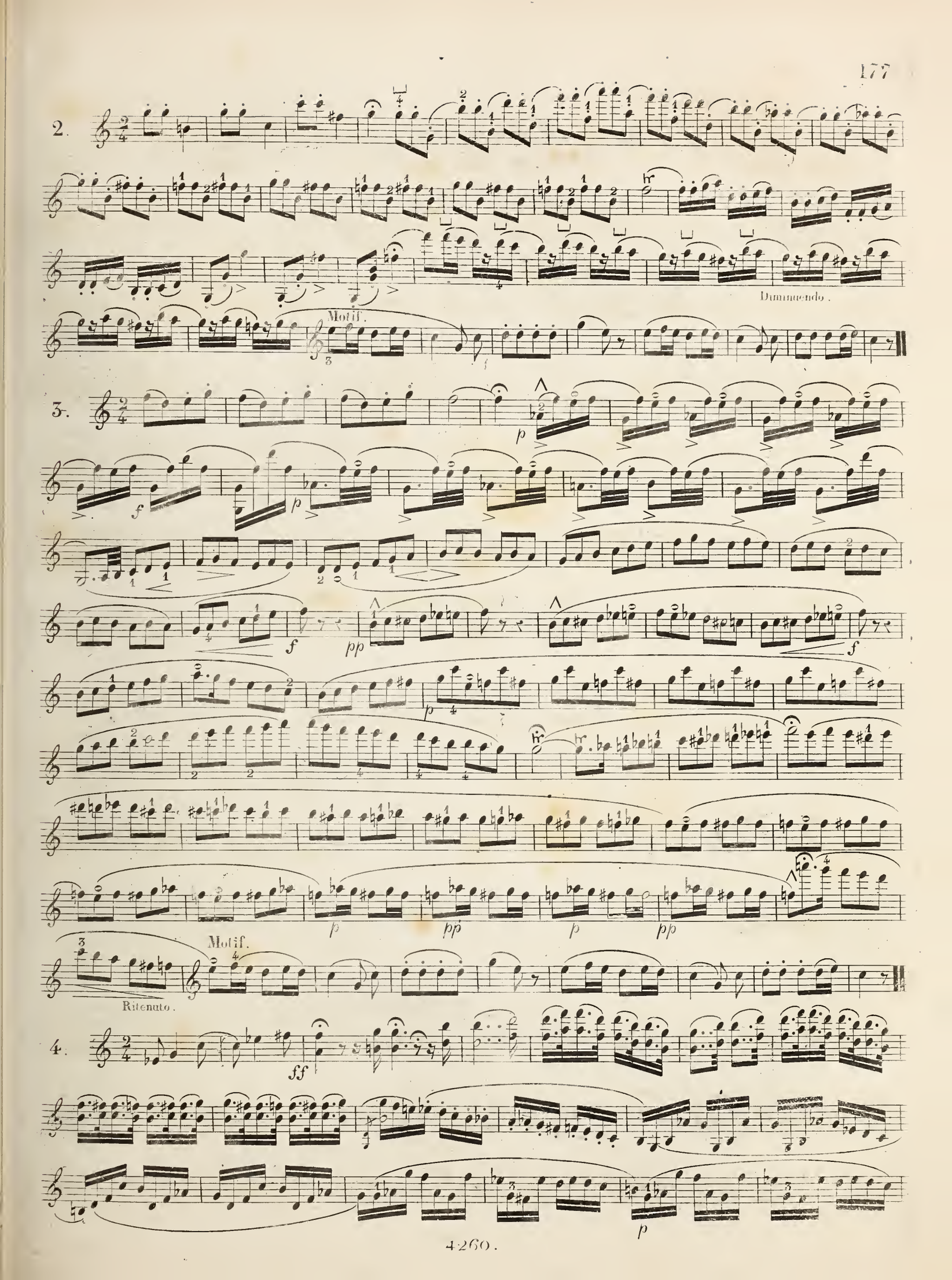
Sans Accompagnement avec Modulations.

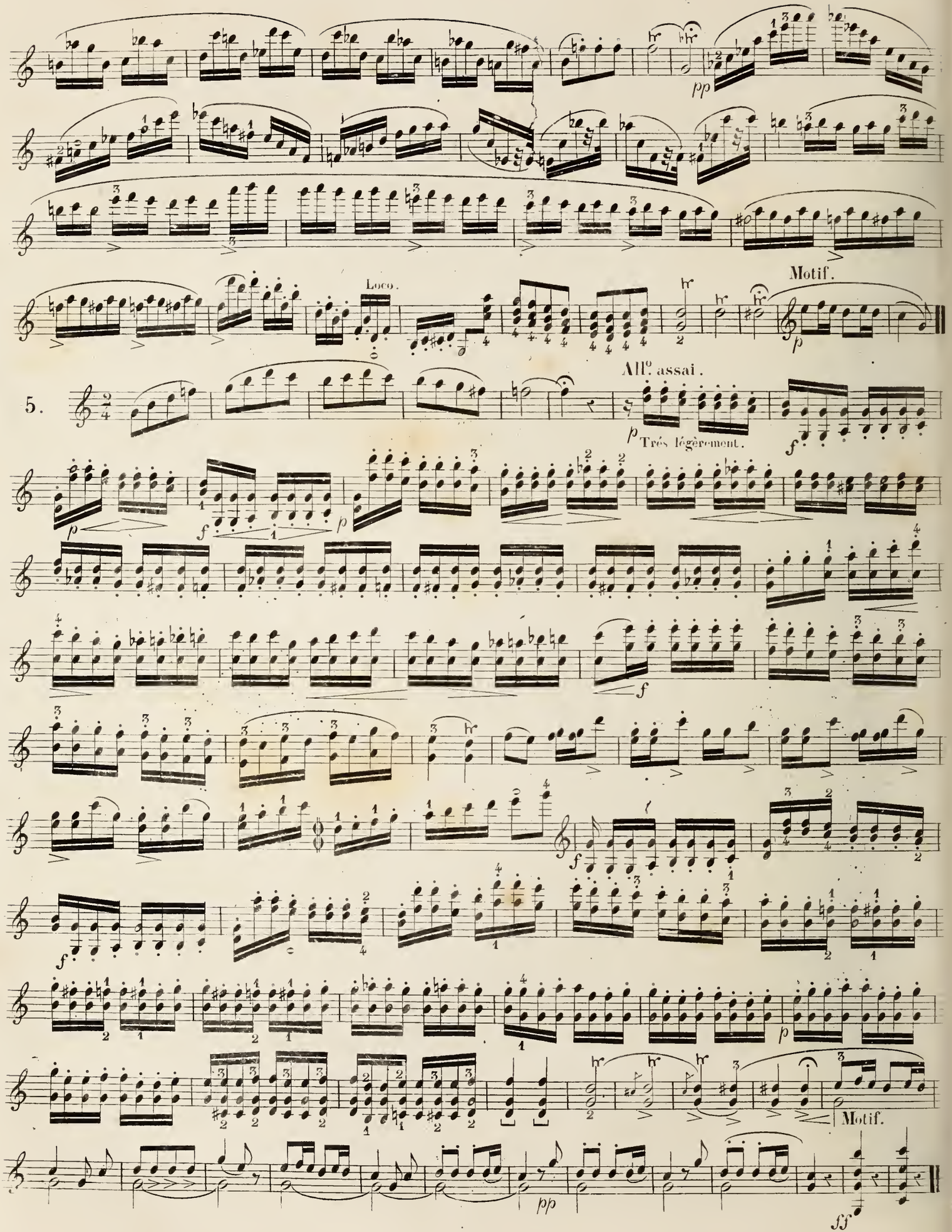
Lettre F.




Littera G.
Lettre G.


Mit Phantasie-Passagen vermischt.
Sujet mêlé avec des passages de fantaisie.
Adagio.
All.o moderato.
Littera H.
Lettre H.
Leicht auf der 3ten Saite.
3e Corde légèrement.
All.o
p
Più All.o
Ganz Caprice.
Entièrement de caprice.
(Point d'orgue du Septuor de Beethoven.)
Presto.
Littera I.
Lettre I.
Cadenza ad libitum.
Sopra una corda.
EINGÄNGE
(Rondo Allegro du 34e Quatuor de Pleyel.)
RENTRÉES.
Gleiche Bewegung.
1.
Littera J.
Lettre J.
pp
Même mouvement.
2e Corde.
p
Rallentando.
Motif du Rondo
pp


2.
Diminuendo.
Motif.
3.
p
f
f
pp
f
p
p
pp
p
pp
Motif.
Ritenuto.
4.
ff
p


pp
Loco.
Motif.
p
5.
All.o assai.
p
Très légèrement.
f
p
f
p
f
f
f
p
Motif.
pp
ff

MELODISCHE und HARMONISCHE VORSPIELE (Preludien)

= Das Vorspiel ist eine aus den Haupttönen der = Tonart bestehende Gesangstelle, welche man spielt = um dieselbe anzukündigen, Stillschweigen zu ge- = bieten, sich der Reinheit der Stimmung zu versi- = chern und das Ohr auf das Folgende vorzubereiten. = (1)

Zwei Arten Vorspiele.

Es gibt zwei Arten Vorspiele: das Geschriebene und das Improvisirte (aus dem Stegreif.)

Vorgeschriebenes.

Das vorgeschriebene Vorspiel ist unter verschiedenen Formen angewendet worden, die ältesten Autoren, CORELLI, GEMINIANI und andere haben eine aus mehren Theilen bestehende Art Introduction daraus gemacht. SEBASTIAN BACH hat in seinen Clavierwerken diese Art häufig gebraucht; aber in seinen für eine Violine allein componirten Sonaten bleibt die Form der Preludien immer dieselbe. Die neueren Componisten endlich haben dem geschriebenen Vorspiele die Form einer Gesangpassage gegeben.

Diese Passage kann man sowohl spielen wie sie ist, als auch nach ihren Harmonie-Verhältnissen, in Accorde eingekleidet.

Melodisch und harmonisches Vorspiel.

Im ersten Falle ist das Vorspiel melodisch, im andern aber harmonisch.

PRÉLUDES melodiques et harmoniques.

= Le prélude est un trait de chant qui pas- = se par les cordes principales du ton pour l'an- = noncer, pour commander le silence, vérifier = si l'instrument est d'accord, et préparer l'o- = reille à ce qu'on va lui faire entendre. = (1)

Deux sortes de préludes.

Il y a deux sortes de préludes: le prélude écrit et le prélude improvisé.

Prélude écrit.

Le prélude écrit a été employé sous plusieurs formes. Les plus anciens auteurs, CORELLI, GEMINIANI, et d'autres, en fesaient une espèce d'introduction à plusieurs parties; SEBASTIEN-BACH a fait un usage fréquent de ce genre de prélude dans ses pièces de clavecin; mais dans les sonates qu'il a composées pour un violon seul, la forme du prélude est presque celle des autres morceaux. Les auteurs modernes ont enfin donné au prélude écrit la forme d'un passage de chant.

Ce passage ou trait de chant peut être rendu selon sa nature; on peut le présenter aussi sous un autre aspect, c'est-à-dire, revêtu de ses accords.

Mélodique et Harmonique.

Dans le premier cas le prélude est mélodique, dans le second, il est harmonique.

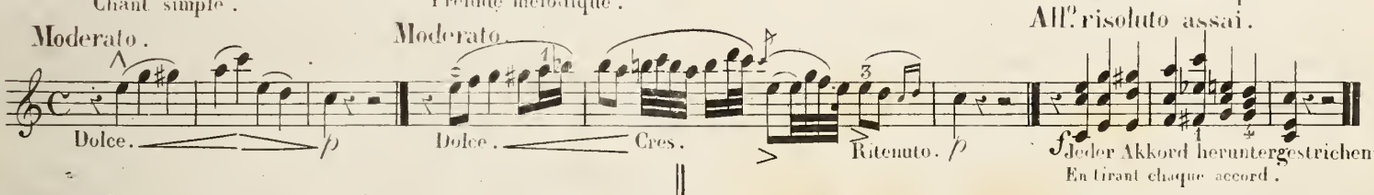
BEISPIEL.

Einfacher Gesang. Chant simple.

Melodisches Vorspiel. Prélude mélodique.

Harmonisches Vorspiel. Prélude harmonique.

EXEMPLE.



Improvisirtes Vorspiel.

Das improvisirte Vorspiel (im Augenblick erfunden) erlaubt dem Virtuosen sich seiner Begeisterung ganz zu überlassen. HÄNDEL, BACH, MOZART, CLEMENTI und BEETHOVEN haben es bei der Orgel oder bei dem Clavier angewendet; auch die modernen Clavierspieler haben es nicht vernachlässigt, aber unter den Violinisten wissen wir nur von Rudolph Kreutzer, dass er es mit Erfolg angewendet hat; doch that er dieses nie öffentlich, obgleich er die Mittel dazu besass. Die Improvisation erfordert eine durch beständige Uebung erlangte Routine, und vielen grossen Talenten mangelte in dieser Hinsicht nichts, als ein fortgesetztes Studium. Studium können zwar das Talent selbst nicht geben, aber sie verschaffen doch die Mittel zur Ausführung der Ideen.

Es ist nicht unsere Absicht die Improvisation abzuhandeln, sondern wir beschränken uns bloss darauf, eine einfache Gesangstelle oder harmonisches Vorspiel von einigen Takten zu geben, welche das Gehör vorbereiten, oder Stille gebieten sollen. In dieser Absicht haben wir einige

Prélude improvisé.

Le prélude improvisé permet au virtuose de se livrer entièrement à ses inspirations. Ce genre de prélude a été pratiqué pour le piano ou l'orgue par HAENDEL, BACH, MOZART, CLEMENTI, et BEETHOVEN; les organistes et les pianistes modernes ne l'ont point négligé, mais, parmi les violons, on ne peut citer, à notre connaissance, que Rodolphe Kreutzer qui s'y soit livré avec succès; encore n'a-t-il jamais improvisé en public, quoiqu'il en eut bien les moyens: l'improvisation exige une habitude acquise par une pratique constante, il n'a manqué à de grands talens qu'un travail suivi à cet égard. Les études ne sauraient donner le génie, mais elles peuvent fournir les moyens de mettre les idées en œuvre et d'en tirer le plus grand parti.

Notre objet n'est pas de traiter ici de l'improvisation; nous devons nous borner à en appliquer un simple trait de chant ou un passage d'harmonie au prélude de quelques mesures destiné à préparer l'oreille ou à commander le silence. C'est dans cette intention que nous avons

(1) Dictionnaire de musique moderne, par Mr Castil-Blaze.

(1) Dictionnaire de musique moderne, par Mr Castil-Blaze.

Vorspiele und einige Harmoniegänge aufgestellt, 1.) um die etwas verwirrt gewordene Anwendung des Vorspiels zu regeln; 2.) um den Nachtheil übel angebrachter Vorspiele empfinden zu lassen.

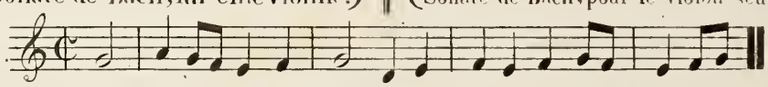
Wir haben schon in der Einleitung gesagt, die Violine sei ein in dem Grade harmonisches Instrument, dass es die Accorde in nacheinanderfolgenden Tönen, wie die Harfe und in gleichzeitigen Tönen, wie das Clavier geben kann; im ersten Falle als Arpeggien, im andern Falle aber als anschlagende Accorde. Da das Studium der Letzteren zu sehr vernachlässigt worden, so haben wir nach den melodischen Vorspielen, Uebungen über harmonische folgen lassen, um sich mit den Accorden als einem der schönsten Effekte der Violine vertraut zu machen und den Schüler zu befähigen, dass er die Fugen und Sonaten von CORELLI, TARTINI, GEMINIANI, und die Sonaten von SEBASTIAN BACH spielen lerne. Die Fuge des Letzteren aus C, welche hier unten folgt, verlangt dieses Studium ganz ausschliesslich um alle ihre Schönheiten wiedergeben zu können.

placé ci après quelques préludes et quelques marches d'harmonie 1.° pour régler l'emploi du prélude dont l'application est devenu confuse; 2.° pour faire sentir le danger de préluder mal à propos.

Nous avons dit, dans l'introduction, que le violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés, comme le piano, les premiers, au moyen des arpèges, les seconds, par les accords plaqués. L'étude des accords ayant été trop négligée, nous avons mis à la suite des préludes mélodiques, les exercices en préludes harmoniques, afin de familiariser avec un des plus beaux effets du violon, les accords, et de mettre les élèves plutôt en état d'exécuter toutes les fugues et sonates de CORELLI, TARTINI, GEMINIANI, et les sonates de SÉBASTIEN BACH dont la fugue en Ut désignée ci après, demanderait à elle seule qu'on se livrât à ce genre d'étude pour parvenir à en rendre toutes les beautés:

(Sonate de Bach, für eine Violine.) (Sonate de Bach, pour le violon seul.)

FUGE.
FUGUE.



Man wendet zwar die Accorde mit Erfolg in manchen neueren Compositionen an, aber weil diese Spielart uns noch einer grösseren Ausdehnung fähig scheint, so haben wir geglaubt, besondere Studien dafür schreiben zu müssen.

On a employé les accords avec succès dans quelques compositions modernes; mais cette partie nous paraissant encore susceptible d'une bien plus grande extension nous avons cru devoir lui assigner des études particulières.

ALLGEMEINE REGELN.

Da das improvisirte Vorspiel im Allgemeinen nicht bestimmt ist, zu einer Vorbereitung oder Annonce zu dienen, kann man es Preludium der Phantasie oder Improvisation nennen, es ist frei in seinem Gange, seinen Formen und seiner Dauer. Ehre demjenigen, der den Eingebungen seines Genies folgend alle Hülfsmittel der Kunst in dieser Spielart zu entwickeln vermag, die er bis zum Erhabenen steigern kann!

Aber das unvorbereitete (improvisirte) Vorspiel hat diese Freiheit nicht. Sie würde, ohne nothwendig zu sein, nur schaden und nur die richtig eingesehene Nothwendigkeit kann sie bestimmen.

Diese Nothwendigkeit beschränke sich auf etwa vier Takte Gesang, welche entweder mit Anmuth oder mit Schwung das Musikstück vorbereiten, oder ankündigen. So sei das melodische Vorspiel beschaffen.

Einige dreist angeschlagene Accorde sind gleichfalls hinreichend, um die Tonart vorzubereiten oder Stille zu gebieten. So muss das harmonische Vorspiel beschaffen sein.

Aber die Stille ist meistens die einzige Vorbereitung, welche man anwenden darf und sie muss in allen Fällen auf das Vorspiel folgen.

RÈGLES GÉNÉRALES.

Le Prélude improvisé n'étant point destiné, en général, à servir de préparation ou d'annonce, il peut être appelé prélude de fantaisie, ou improvisation; il est libre dans son allure, dans ses formes, dans sa durée: honneur à celui qui, suivant l'impulsion de son génie, peut en même temps déployer toutes les ressources de l'art dans ce genre de rêverie qui lui permet d'atteindre jusqu'au sublime!

Mais le prélude improvisé qui sert de préparation ou d'annonce ne peut jouir de la même liberté. Ajoutons qu'il devient nuisible lorsqu'il n'est pas nécessaire, et que le sentiment des convenances peut seul en déterminer la nécessité.

Cette nécessité bien établie il suffira de 4 mesures de chant, rendues avec grâce ou jettées avec élan pour préparer ou annoncer un morceau. Tel sera le prélude mélodique.

Quelques accords plaqués avec résolution suffiront de même pour décider le ton et commander le silence: tel doit être le prélude harmonique.

Mais le silence est, le plus souvent, la seul préparation qu'il convient d'employer; il doit dans toutes les circonstances, succéder au prélude.

Der berühmte CRESCENTINI liess jederzeit zwischen dem letzten Accorde des Ritornells und dem Anfange des Gesanges eine Stille eintreten. Ebenso unser bewundrungswürdiger GARAT, der dieses Zurückhalten mit ausserordentlichem Effekt und Empfindung zu geben verstand.

In dem vorbereiteten Vorspiele verlangen einige Theile belebt, andere zurückhaltend vorgetragen zu werden, besonders von dem letzten Takttheile des vorletzten Taktes an bis zum Schluss. Ebenso verhält es sich im Allgemeinen bei den Schlüssen oder Zurückhaltungen aller melodischen Musikstücke. Der Schluss wird dadurch besser herbeigeführt, und die Ruhe durch ein leichtes Zögern besser angekündigt und vorbereitet.

WANN UND AUF WELCHE ART DAS VORSPIEL ANGEBRACHT WERDEN KANN.

Nur die 1.te Stimme preludirt.

Wenn die Violine nicht die Hauptrolle spielt, darf man niemals darauf preludiren.

Kein Vorspiel zwischen Stücken, die ununterbrochen aufeinander folgen sollen.

Das Vorspiel kann dem ersten Stücke vorangehen; wenn aber in demselben Werke mehrere Stücke aufeinander folgen, die von einander abstechen sollen, so wird eine vollkommene (Pause) Stille unerlässlich für diesen Contrast. Wer sein Instrument nicht ganz geräuschlos zu stimmen versteht, oder wer da preludirt, wo Stille erfordert wird, der beweisst, dass, da er von dem Vorgetragenen nicht durchdrungen war, er das Folgende ebenfalls nicht vorzutragen versteht; somit verräth er die Stimmung seiner Seele.

Nach einigen Accorden eine Pause.

Wenn es nöthig sein sollte, Stille zu gebieten, reichen einige Accorde als Aufforderung hin, ist dieses aber geschehen, so muss man nicht vergessen, dass es kein besseres Mittel gibt, die Zuhörer zur Stille zu vermögen, als durch die Stille, die der Spielende selbst beobachtet.

Man hüte sich vor müssigen Vorspielen, sie sind von bösser Vorbedeutung, denn sie verkündigen dem Zuhörer eine Langeweile, der er nicht entgehen kann.

Das Vorspiel und der Orgelpunkt sind ohne Schonung zu beurtheilen.

Das Vorspiel oder der Orgelpunkt, als Kinder der Einbildungskraft, müssen auch ihrem Rufe Folge leisten; denn hat der Künstler sie einmal begonnen, so scheitert er entweder, oder sie vergrössern seinen Triumph, missrathen sie ihm unglücklicher Weise, so wird er um so unnachsichtlicher beurtheilt, weil man weiss, er hätte sich derselben entheben können.

Le célèbre CRESCENTINI mettait toujours un intervalle entre le dernier accord de la ritournelle et le commencement du chant. Notre admirable GARAT employait également cette reticence avec un sentiment exquis; elle était d'un effet extraordinaire.

Dans le prélude de préparation, certaines parties veulent être animées, d'autres, ralenties, surtout depuis le dernier temps de l'avant dernière mesure jusqu'à la fin. Il est bon de remarquer ici qu'il en est de même en général pour la terminaison ou la suspension de tout morceau mélodique; cette terminaison se trouve mieux amenée, le repos est mieux compris par un léger retard qui le motive et qui l'annonce.

DANS QUELS MOMENS ET DE QUELLE MANIÈRE LE PRÉLUDE PEUT ÊTRE EMPLOYÉ.

La 1.re partie peut seule préluder.

Il ne faut jamais préluder quand le Violon ne joue pas le premier rôle.

Jamais de prélude entre des morceaux faits pour se succéder immédiatement.

Le prélude peut être placé avant un premier morceau; mais si plusieurs morceaux se succèdent dans le même ouvrage, l'un étant fait pour contraster avec l'autre, un silence complet devient indispensable pour faire jouir de ce contraste. Malheur à celui qui, ne sachant pas accorder son instrument sans bruit, ou qui, plaçant un prélude là où il ne faut que le silence, trahit ainsi l'état de son âme! il prouve que n'étant point pénétré de ce qu'il a dit, il ne saurait l'être alors de ce qu'il va dire.

Après quelques accords le silence.

Que si l'on a besoin de commander le silence, quelques accords d'annonce suffisent; mais, après cet avertissement, il ne faut pas oublier qu'il n'est rien de meilleur pour disposer l'auditoire au silence, que le silence observé par l'exécutant lui même.

Que l'on se garde donc bien de ces préludes oiseux qui indisposent l'auditeur au lieu de le prédisposer, préludes de mauvais augure, ne lui annonçant que trop le sort auquel il ne peut échapper.

Le Prélude et le point d'orgue écouté sans indulgence.

Le prélude et le point d'orgue, tous deux enfans de l'imagination doivent s'attacher surtout à repondre juste à son appel, car une fois que l'artiste les a entrepris ils deviennent pour lui un écueil ou un sujet de triomphe de plus, et s'il a le malheur de ne pas réussir, on est d'autant moins indulgent que l'on sait qu'il aurait pu se dispenser d'en courir la chance.

24 VORSPIELE
in allen Tonarten.

24 PRÉLUDES
dans tous les tons.

1. Moderato ♩ = 92

2. Maestoso assai ♩ = 72

3. Moderato ♩ = 72 — Restez.

4. Moderato ♩ = 120 — Cres. — Cres.

5. Allegro ♩ = 112 — Crescendo.

6. Maestoso e grande ♩ = 104

7. Maestoso assai ♩ = 92

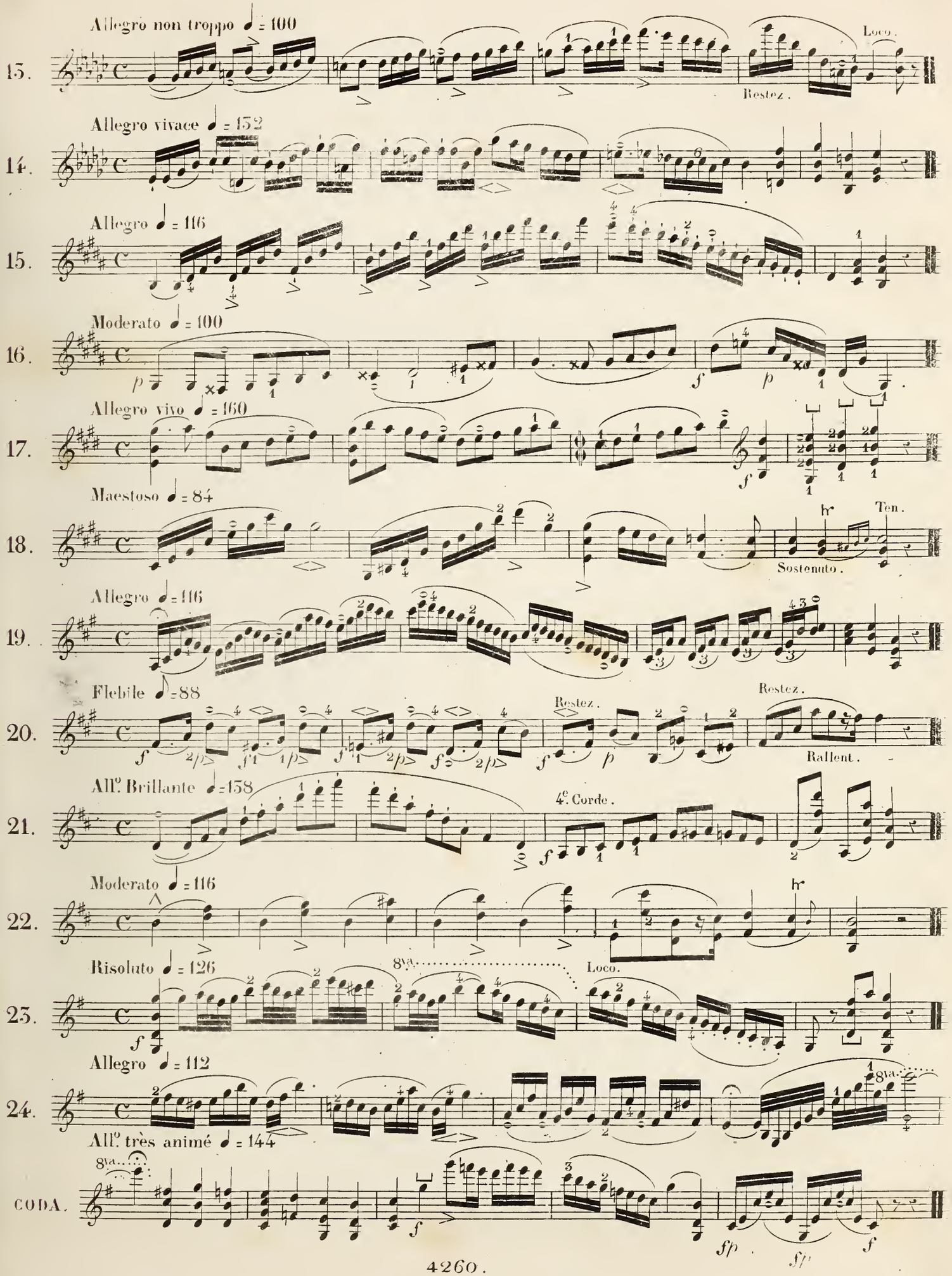
8. Allegro vivo ♩ = 152 — Cres.

9. Maestoso ♩ = 88 — Dol. — 3e Corde. — Rallent.

10. Allegro assai ♩ = 144 — 8va — Risoluto assai. — Am Frosch. Tirez du talon.

11. Moderato ♩ = 76 — 4e Corde.

12. Allegro ♩ = 126


Allegro non troppo ♩ = 100
13.
Loco.
Restez.
Allegro vivace ♩ = 152
14.
Allegro ♩ = 116
15.
Moderato ♩ = 100
16.
Allegro vivo ♩ = 160
17.
Maestoso ♩ = 84
18.
Ten.
Sostenuto.
Allegro ♩ = 116
19.
Flebile ♩ = 88
20.
Restez.
Restez.
Rallent.
All.o Brillante ♩ = 138
21.
4.e Corde.
Moderato ♩ = 116
22.
Risoluto ♩ = 126
23.
8va
Loco.
Allegro ♩ = 112
24.
8va
All.o très animé ♩ = 144
8va
CODA.

HARMONISCHE VORSPIELE.

50 UEBUNGEN

in C dur und in A moll Accorden.

PRÉLUDES HARMONIQUES.

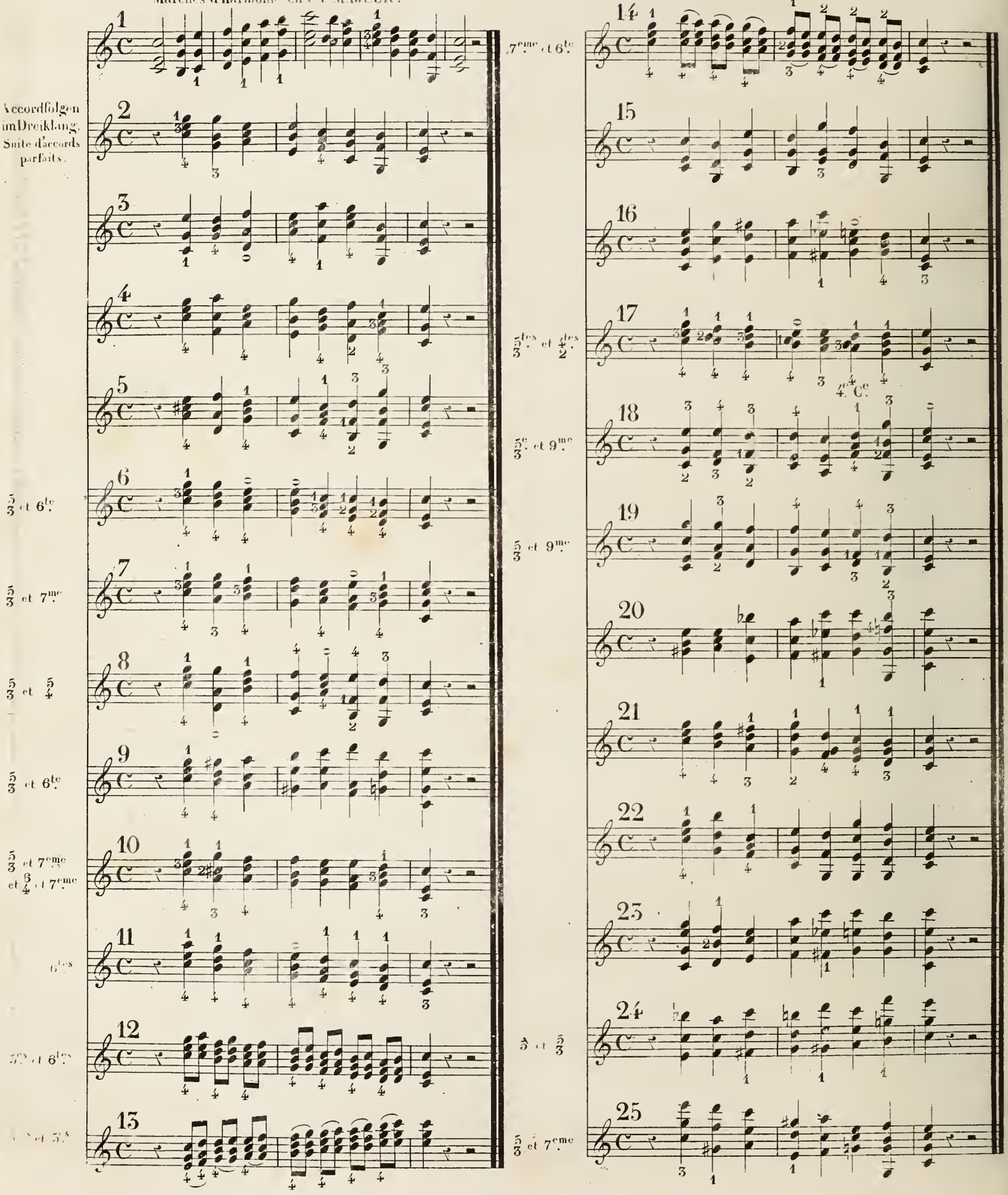
50 EXERCICES

en accords D'ut majeur et La mineur.

N°. 1.

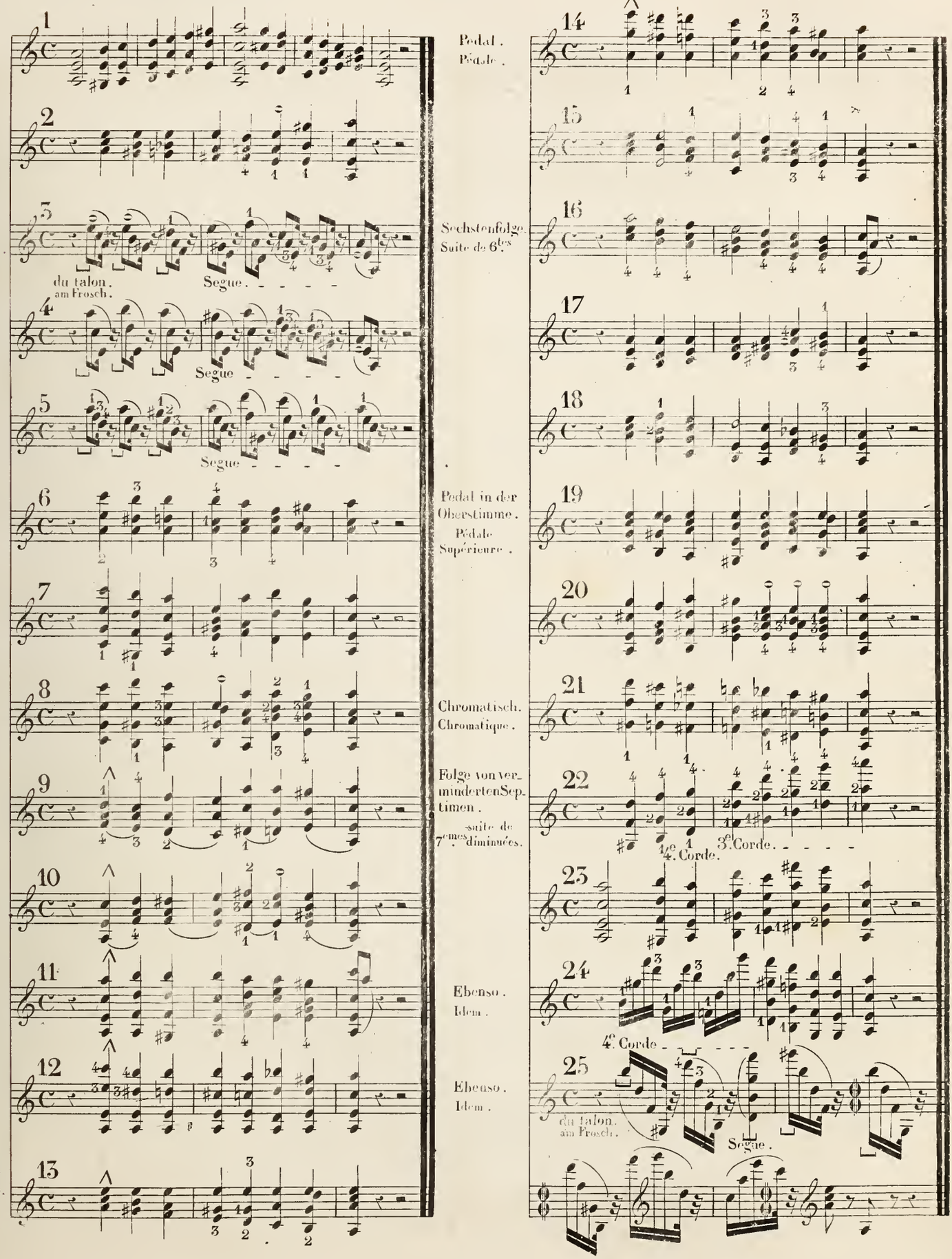
Harmoniefolgen in C DUR.

Marches d'harmonie en UT MAJEUR.



Harmonie-folgen in A MOLL.

Marches d'harmonie en LA MINEUR.



HARMONISCHE VORSPIELE.

50 UEBUNGEN

in Accorden durch alle Tonarten.

PRÉLUDES HARMONIQUES.

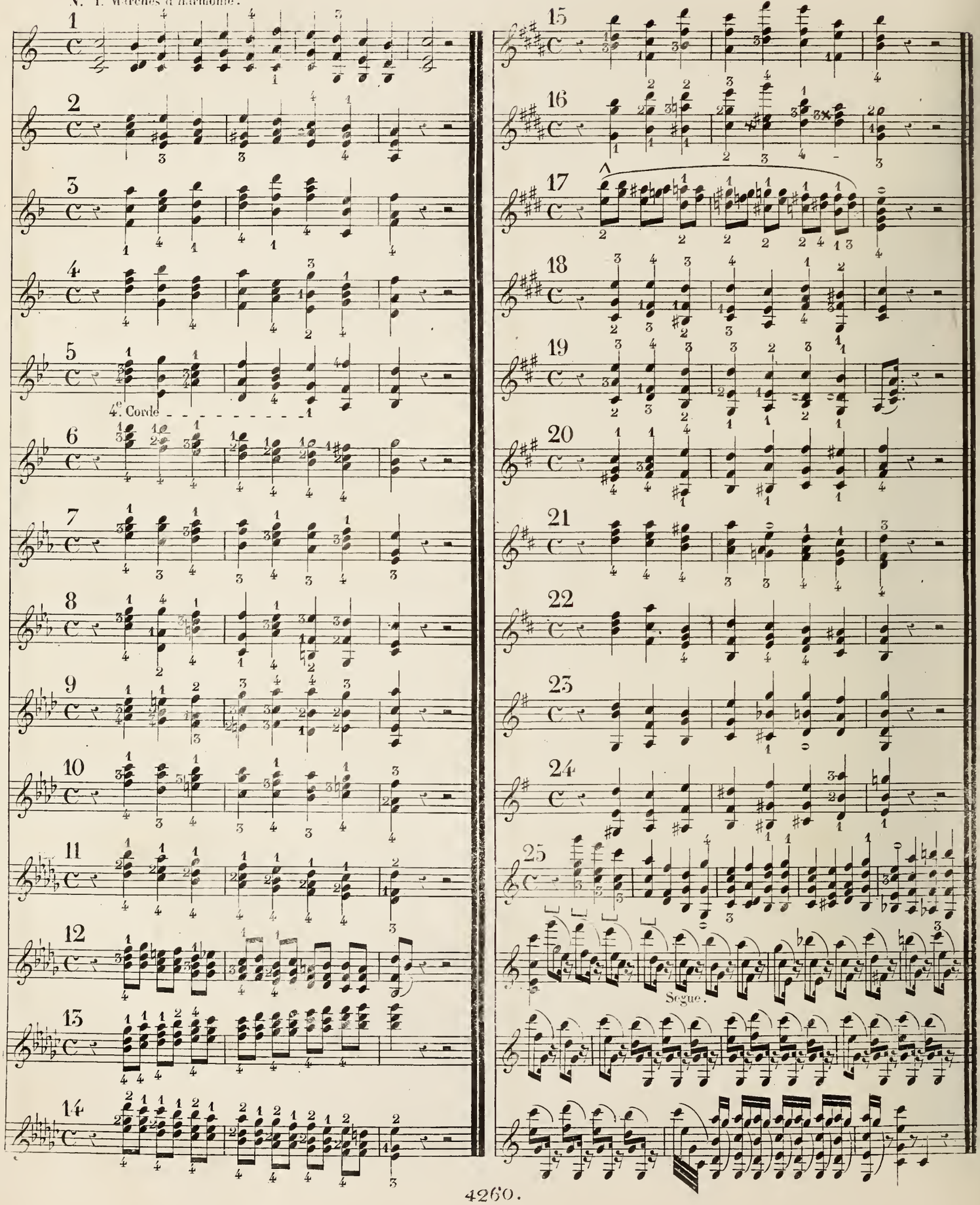
50 EXERCICES

en accords dans tous les tons.

N.º 2.

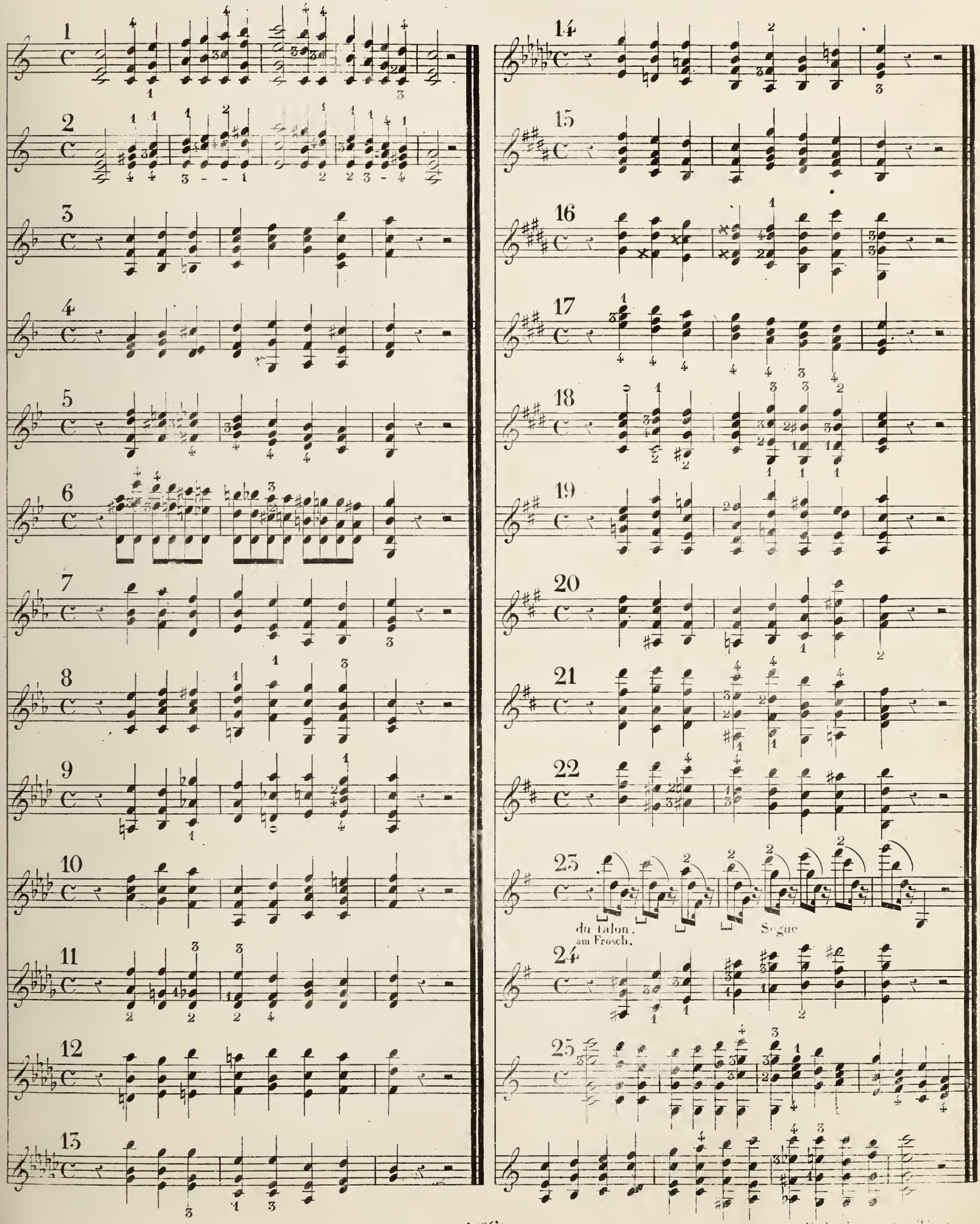
N.º 1 Harmoniefolgen.

N.º 1. Marches d'harmonie.



N.º 2. Andere Harmoniefolgen.

N.º 2. Autres marches d'harmonie.



DIAPASON (Stimmgabel.)

Die Tonhöhe angebend nach welcher die Instrumente gestimmt werden sollen.

Erklärung der Stimmgabel.

=Die Stimgabel ist der feste Punkt von welchem man auszugehen überein gekommen ist, damit das System der Intonation weder im Einzelnen noch im Ganzen gestört werde und dass z. b. das C niemals den Platz des H oder D einnehme. Man findet diesen festen Punkt vermittelst eines kleinen eintönigen stählernen Instrumentes, welches man Stimmgabel, auch selbst Diapason nennt u. das so beschaffen ist, dass es den Ton A unverändert durch die Vibration anhält. Nach dieser Stimmgabel werden alle Instrumente gestimmt. Man wählte darum den Ton A weil vorausgesetzt wird, dass alle Saiteninstrumente eine Saite haben die diesen Ton leer angibt.= (1)

So soll die Stimmgabel zwar beschaffen sein, sie sollte so in den Conzerten wie im Theater unabänderlich bleiben; (zudem ist sie der Temperatur der Luft unterworfen) aber leider verhält es sich nicht so, denn jeder Verein hat seine besondere. Daraus entstehen Uebelstände welchen man schon zu verschiedenen Zeiten abzuhelfen gesucht hat.

Zu verschiedenen Zeiten festgestellte Diapasons

Im Jahr 1812 fand man es für nöthig für die Klassen des Conservatoriums eine Stimmgabel einzuführen, welche zwischen den höchsten und tiefsten die Mitte hielt; daher man auch die Blasinstrumente nach dieser Stimmung verfertigen liess.

Im Jahr 1821 wurde ein Diapason für das Theater der königlichen Akademie der Musik angenommen und eine Verordnung gebot allen königlichen Theatern Frankreichs sich desselben zu bedienen. Diese Vorschrift wurde blos in der grossen Oper, und zwar nur eine Zeit lang befolgt. Persönliche Rücksichten waren Schuld, dass man die alten Blasinstrumente, deren man sich in den Conzerten bedient hatte, wieder in Aufnahme brachte.

Nothwendigkeit einen festzustellen

Diese Verschiedenheit der Diapasons erschwert täglich die Ausführung, strengt die Singstimmen an und lässt das Bedürfniss fühlen, dass es endlich nöthig sei eine Regel festzustellen, so wie es eine solche für das Taktmass gibt.

und den festen Ton zu bestimmen.

Zur Erreichung dieses Zweckes sind viele Schwierigkeiten zu beseitigen; aber es wäre unsers nach Vervollkommnungen so begierigen Zeitalters würdig, einen festen Ton zu bestimmen, womit man sich so sehr im verflossenen Jahrhundert beschäftigte, und eine Tonhöhe (Diapason) festzustellen, welche die Phisiker in Gemeinschaft mit den Practikern dem Umfang der Singstimme möglichst anzupassen suchten, welche zu gleicher Zeit auf mathematische Regeln gegründet wäre, bei welchen keine Aenderung mehr stattfinden dürfte, so dass die Tonhöhe bestimmt würde, so wie man die Temperatur vermittelst des Thermometers, das Taktmass durch den Metronomen oder die Stunde durch die Mitagslinie findet. (2)

(1) Dictionnaire de musique moderne, par Mr Castil Blaze.

(2) Der feste Ton war stets der Gegenstand der Forschung unsrer berühmtesten Physiker. Endlich haben sie ihn nunmehr bestimmt. Wir können also hoffen, unsre Wünsche erfüllt zu sehen, wenn diese Männer im Vereine mit praktischen Künstlern ihre Endeckungen hinsichtlich der Feststellung der Tonhöhe veröffentlichen werden. N. Siehe den interessanten Artikel in der Revue musicale von Mr Fétis über diesen Gegenstand unter dem Datum 21. Xbre 1833. N. 47.

DIAPASON.

Ou ton régulateur.

Definition du diapason.

=Le diapason est le point fixe duquel on est convenu de partir pour que le systême d'intonation n'éprouve aucune altération dans son ensemble ni dans ses parties et que L'UT ne prenne jamais la place du SI ni celle du RÉ. On retrouve ce point fixe au moyen d'un petit instrument monotone d'acier que l'on nomme diapason, qui est disposé de manière à faire résonner constamment et sans la moindre altération le ton LA. C'est sur cet invariable régulateur que l'on accorde tout les instrumens. On a choisi le ton LA attendu que tout les instrumens à cordes ont une corde qui donne ce ton à vide.= (1)

Voilà bien le diapason comme on a voulu qu'il soit, mais non pas tel qu'il est par le fait, car cet invariable régulateur reste bien le même pour un concert ou pour un théâtre, (et encore varie-t-il selon la température) mais chaque réunion a le sien, il en résulte de graves inconvéniens auxquels on a cherché à porter remède à diverses époques.

Diapasons fixés à diverses époques.

En 1812 on a reconnu la nécessité d'adopter, pour les classes du Conservatoire, un diapason, terme moyen entre les plus bas et les plus élevés; en conséquence on a fait fabriquer sur ce diapason des instrumens à vent pour cette école.

En 1821 un diapason a été adopté pour le théâtre de l'académie royale de musique. Une ordonnance prescrivait même à tout les théâtres royaux de France de s'en servir. Cette mesure n'a été mise à éxécution, qu'au grand opéra et pendant quelque temps seulement; des motifs de convenances personnelles ont prévalu et ont fait reprendre les anciens instrumens à vent dont on s'était servi dans les concerts.

Nécessité d'en adopter un.

Cependant la diversité des diapasons vient chaque jour entraver l'exécution, fatiguer les voix et faire sentir qu'il serait temps enfin d'adopter un régulateur pour le ton ainsi qu'on l'a fait pour la mesure.

et de le déterminer d'après le son fixe.

On n'ignore pas qu'il y aurait, pour y parvenir, de grands obstacles à surmonter; mais il serait digne de notre époque, avide de perfectionnement, de chercher à déterminer le son fixe dont on s'est tant occupé le siècle dernier, et d'établir un diapason que les physiciens de concert avec les praticiens chercheraient à mettre le mieux possible en rapport avec l'étendue de la voix, et qui serait en même temps fixé sur des bases mathématiques auxquelles on ne pourrait rien changer, de telle manière qu'il servirait à faire prendre le ton ainsi que l'on prend connaissance du degré de température au thermomètre, de la division de la mesure au métronome, ou de l'heure au temps moyen. (2)

(1) Dictionnaire de musique moderne, par Mr Castil Blaze.

(2) Le son fixe a été, tout récemment encore, l'objet des recherches de nos plus célèbres Physiciens. Ils l'ont enfin déterminé. Nous pouvons donc espérer de voir nos vœux remplis s'ils veulent bien, conjointement avec des artistes praticiens, appliquer leurs découvertes à la fixation d'un Diapason. Nota. Voyez l'intéressant article de la Revue musicale de Mr Fétis à ce sujet publié postérieurement à notre travail sous la date du 21 Xbre 1833 N. 47.

Ein solcher Diapason, mit Vertrauen gewinnenden Unterpfändern versehen, würde ganz unmerklich in allgemeinen Gebrauch kommen, ohne dass ein allgemeiner Befehl dazu nöthig wäre. Die Ueberlegenheit würde seine Anwendung begünstigen, den Neuerungen finden niemals eine leichtere Anerkennung, als durch den einfachen Beweis ihrer Nützlichkeit.

ÜBER DAS NATÜRLICHE IN DER KUNST.

Das Natürliche in der Kunst ist schwer zu bestimmen.

Das Natürliche in der Kunst ist eine Sache welche sehr selten aufzufinden und eben so schwer zu entscheiden ist. Eines scheint dem Andern entgegengesetzt zu sein, obwohl bekannt ist dass die Kunst in ihrer allgemeinen Bedeutung, nur eine Nachahmung der Natur ist, aber sobald man erklären will worin diese Natur besteht, welche zum Muster dienen soll, entsteht Dunkelheit, wenigstens wird die Art der Anwendung streitig.

Wie man es in diesem Werke versteht.

Demohngeachtet werden wir in diesem Werke von dem natürlichen, welches nicht zu umgehen ist, sprechen, welches an sich betrachtet und auf den höchsten Gipfel gesteigert, die Kunst unnöthig machen würde, wenn diese das mechanische entbehren könnte. Wir sind daher genöthigt zu erklären, was wir unter natürlich verstehen, wen es auf Sachen angewendet werden soll die ihm zu widersprechen scheinen.

Nichts ist dem natürlichen mehr entgegen, als die Stellung des Arms und der linken Hand um die Violine festzuhalten, und jene des rechten Handgelenkes wenn sich der Frosch des Bogens dem Steege nähert, vermeidet man aber jedes Steife bei diesen Stellungen, und gibt ihnen blos die erforderliche Beweglichkeit so wird das natürliche wie wir es verstanden wissen wollen, bewahrt, das heisst dass diese einigermassen gezwungene Stellung dennoch bezweckt, die regelmässige Bewegung der Finger und des Bogens zu erleichtern, dass bei dieser Stellung die Finger befähigt werden senkrecht auf die Saite niederzufallen, und alle Noten in der gleichen Lage erreicht werden können, einen Vortheil den sie durch die freieste Bewegung erlangen, freilich in einer Stellung welche nicht natürlich genannt werden kann. Ebenso verhält es sich mit dem Bogen, der vermöge des gehörig gerundeten Handgelenkes, wen es sich dem Kinne nähert, die Saiten leichtlich in einem rechten Winkel zu durchschneiden vermag und ihnen einen reinen Ton entlocken kan, weil die Schwingung auf diese Weise am natürlichsten hervorgebracht wird, und zwar auf jeder Saite die man in Schwingung setzen will.

Daraus folgt hinsichtlich des Mechanismus, dass das Natürliche darin besteht, dass man nur Bewegungen macht die nöthig sind.

Die Natürlichkeit ist eine nothwendige Hingebung.

Hinsichtlich des Intellektuellen aber ist die Natürlichkeit nichts anders, als der freie Gang der Empfindung, die nothwendige Hingebung des von seinem Gegenstande durchdrungenen Künstlers, die ihn aller Schwierigkeiten der Kunst, mit welchen er sich vertraut gemacht hat, überhebt; eine herrliche Art von scheinbarer Nachlässigkeit wie man sie in den Fabeln von Lafontaine findet, deren naiver Styl es erlaubt sich denselben ganz hinzugeben.

Wer sich von dem Natürlichen entfernt, der verfällt in Uebertreibungen, Härte, Schwülstigkeit oder Künstelei; lauter Feinde der Wahrheit die keiner Anstrengung bedarf um sich darzustellen und im Gewande der Natur am leichtesten erkannt wird.

Le diapason fixé de cette manière avec tous les gages qui doivent inspirer la confiance, serait insensiblement mis en usage sans qu'il fut besoin d'aucune mesure générale pour obliger à s'en servir; il suffirait que l'autorité favorisât son emploi. les innovations ne se faisant jamais mieux accueillir que par la simple conviction de leur utilité.

DU NATUREL DANS L'ART.

Le naturel dans l'art, difficile à définir.

Le naturel dans l'art est une des choses les plus rares à trouver et les plus difficiles à définir: l'un semble opposé à l'autre, et cependant on sait que dans son acception générale, l'art n'est qu'une imitation de la nature, mais dès qu'il faut expliquer ce que c'est que cette nature qui doit servir de modèle, tout s'obscurcit ou du moins, toutes les applications sont sujettes à être contestées.

Comment on le comprend dans cet ouvrage.

Cependant, dans le cours de cet ouvrage, nous parlons souvent du naturel dont on ne peut se passer et qui, à lui seul et poussé au plus haut degré, dispenserait d'art si l'art pouvait se passer de mécanisme. Nous sommes donc obligés de dire comment nous comprenons ce naturel, appliqué à des choses qui paraissent lui être contraires.

Il n'est rien de moins naturel que la position du bras et de la main gauche pour soutenir le violon et celle du poignet droit lorsqu'on approche le talon de l'archet du chevalet; mais en ne mettant aucune raideur dans ces positions et en ne leur donnant que les mouvemens nécessaires on conservera le naturel comme nous l'entendons, c'est-à-dire que cette attitude gênante a cependant pour but de favoriser les mouvemens réguliers des doigts et de l'archet, que les doigts, dans cette position, ont la faculté de tomber d'aplomb sur la corde, d'atteindre toutes les notes de la position, avantage qu'ils obtiennent par la plus grande liberté de leurs mouvemens, et naturellement, dans une position qui n'est point naturelle; il en est de même de l'archet, qui, au moyen du poignet que l'on arrondit à propos en le ramenant vers le menton, coupe alors facilement la corde en angle droit et tire, sans peine, un son pur parceque la vibration est excitée de la manière la plus naturelle à toute corde que l'on veut faire vibrer.

Il résulte de cette explication que, sous le rapport du mécanisme, le naturel consiste à ne faire que les mouvemens qui sont nécessaires;

Le Naturel est un abandon nécessaire.

Et que sous le rapport intellectuel le naturel est un se laisser aller au sentiment qui doit nous dominer, un abandon également nécessaire dans l'artiste pénétré de son sujet, abandon qui le dispense de recherche ou de peine dans les procédés de l'art qu'il s'est rendu familier, abandon délicieux que l'on trouve dans les fables de la Fontaine et auquel le style naïf permet de se livrer davantage.

En s'éloignant du naturel, on tombe dans l'exagération, la dureté, l'enflure, ou le maniéré, toutes choses ennemies de la vérité qui n'a besoin d'aucun effort pour se produire, et que l'on ne reconnaît jamais mieux que lorsqu'elle se présente sous les dehors du naturel.

MUSIKALISCHER CHARAKTER.

Der Ausdruck (Accent) welcher ihn bestimmt.

In dem zweiten Theil dieser Methode, der von dem Ausdrucke und von seinen Mitteln handelt, wird gesagt, dass der Charakter eines Musikstückes grösstentheils von dessen Bewegung abhängt; wir müssen aber noch hinzufügen dass er ebensowohl durch den Ausdruck (Accent) bestimmt wird.

Dieser Charakter wird oft so übel u. widersinnig aufgefasst, dass es nöthig ist ihn näher zu bestimmen.

Nähere Bestimmung des Charakters. Der Charakter ist die Hauptfarbe welche dem Ausdrucke der Composition gegeben wird und welche der Componist gewählt hat, um die Art und Weise zu bestimmen, wie er die Seele des Hörers ergreifen will und welchen Eindruck dieser empfinden soll.

So geschieht es, dass ein Musikstück dessen Hauptzüge gut hervorgehoben werden, fröhlich oder traurig, lebhaft oder gemässigt, erhaben oder einfach erscheint, je nachdem unsere Neigung, der Empfindungsgrad und die Weise in der es ausgeführt wird beschaffen sind.

Das Wort Charakter hat mehrere Bedeutungen; der Styl welcher in der Wahl des Ausdruckes besteht, ist gleichbedeutend aber im engeren Sinne.

Wir verstehen hier unter Charakter den unterscheidenden und ergreifendsten Zug des Ganzen einer Composition, oder einiger ihrer Theile.

4 Hauptcharaktere im Vergleich mit den 4 Lebensalfern. Er kann in 4 Charaktere getheilt werden welche die Hauptquelle aller andern sind und welche sich in natürlicher Beziehung mit den 4 Lebensaltern u. der allgemeinen Progression des menschlichen Herzens vergleichen lassen.

CHARAKTER.

1.- Einfach: Naiv. 3.- Leidenschaftlich: Dramatisch.
2.- Leer: Unentschieden. 4.- Ruhig: Religiös.

Was den Charakter bestimmt. Der Charakter eines Musikstückes wird durch die Bewegung, die Tonart, den Rythmus, durch die Natur der Melodie, der Harmonie oder die Verschiedenheit der Begleitung, durch die Klangfarben, den Stärkegrad des Tones und endlich durch den Ausdruck erkannt, welcher die herrschende Empfindung bezeichnet und die beabsichtigte Wirkung in allen Theilen unterstützt.

Ausdruck. Demzufolge ist der Charakter von dem Componisten vorgezeichnet und der Ausdruck ist die Sache des Spielers. Dieser Ausdruck ist ein Mittel dessen er sich bedient, obgleich er oft nur unvollkommen oder gar nicht angedeutet ist; aber was würden auch alle Zeichen der Welt nützen, wenn der Spieler, obgleich dabei alle Mittel des Mechanismus anwendend, nicht die Fähigkeiten seiner Seele daran theilnehmen liesse.

Gebet den Charakter des Musikstückes mit dem richtigen Ausdrucke und ihr werdet rühren; vernachlässigt ihn oder gebet ihn fehlerhaft, und die charaktervollste Musik wird keine Wirkung machen.

AUSDRUCK (Accent.)

Nähere Bestimmung. =Der musikalische Ausdruck ist der an einer Stelle, einer besondern Note des Taktes, des Rythmus, oder eines Satzes mehr hervorgehobene Nachdruck oder, sei es 1.) dass man diese Note viel stärker oder gradweise stärker spielt, 2.) dass man ihr längere Dauer gibt, oder 3.) dass man sie von den andern durch einen unterschiedenen Anklang in der Tiefe oder Höhe absondert.

Der Ausdruck besteht in der Art wie man den Ton bildet. =Da in der Musik die Intonation (Anklang) der Singstimme oder eines Instrumentes ihre feste Bestimmung hat, muss man darin den Ausdruck nicht suchen, sondern in der Art wie dieselbe hervorgebracht wird; jeder Sänger oder Instrumentist wird in eine und dieselbe Melodie verschiedenen Ausdruck

CARACTÈRE MUSICAL.

Accent qui le détermine.

Dans la seconde partie de cette méthode qui traite de l'expression et de ses moyens, il est dit que le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement; nous devons ajouter qu'il dépend aussi de l'accent qui le détermine.

Ce caractère est si souvent mal saisi et pris même à contre sens qu'il est necessaire de le définir.

Définition du caractère. Le caractère est la teinte générale donnée à l'expression de la composition et dont l'auteur a fait choix pour déterminer son intention de manière à saisir l'âme de l'auditeur en lui faisant éprouver le sentiment qu'il a voulu peindre.

C'est ainsi qu'un morceau, dont les traits généraux sont bien prononcés, est gai ou triste, vif ou tempéré, sublime ou simple selon nos affections, le degré auquel on les ressent, et le ton sur lequel on les exprime.

Le mot caractère a beaucoup d'autres acceptions; le style, qui consiste dans le choix des expressions, lui est équivalent, mais dans un sens moins étendu.

Nous entendons ici par caractère le trait distinctif et frappant de l'ensemble d'une composition ou de quelques unes de ses parties.

4 Caractères principaux en rapport avec les 4 âges de la vie. Il peut être divisé en 4 caractères principaux qui sont comme la source essentielle des autres, et qui se trouvent en rapport naturel avec les 4 âges de la vie et la progression générale du cœur humain.

CARACTÈRES.

1.- Simple: Naïf. 3.- Passionné: Dramatique.
2.- Vague: Indécis. 4.- Calme: Religieux.

Ce qui détermine le caractère. Le caractère d'un morceau de musique est déterminé par le mouvement, par le ton, par le Rhythme, par la nature de la mélodie, par celle de l'harmonie ou par celle des variétés de l'accompagnement, par le timbre, par le degré d'intensité du son, enfin par l'accent qui fait reconnaître aussitôt l'expression dominante de la composition et qui en soutient l'effet dans tous les détails.

Accent. Ainsi le caractère est tracé par le compositeur, et l'accent est rendu par l'exécutant: cet accent est le moyen dont il se sert moyen qui n'est souvent pas indiqué ou ne l'est qu'imparfaitement, mais qui le serait en vain par tous les signes possibles si l'exécutant, l'employant d'ailleurs avec les ressources du mécanisme, n'y faisait participer les facultés de son âme.

Rendez le caractère de la musique avec l'accent qui lui convient et vous saurez émouvoir: négligez cet accent ou prenez-le à faux, et le morceau le mieux caractérisé manquera son effet.

ACCENT.

Définition. =Accent musical. C'est une énergie plus marquée attachée à un trait, à une note particulière de la mesure, du rhythme, de la phrase musicale, soit 1.° en articulant cette note plus fortement ou avec une force graduée 2.° en lui donnant un valeur de temps plus grande. 3.° en la détachant des autres par une intonation distincte au grave ou à l'aigu.=

L'accent est dans la manière de faire la note. Dans la musique, l'intonation de la voix ou de l'instrument étant déterminée, ce n'est pas là qu'il faut chercher l'accent mais dans la manière de faire cette intonation; ainsi chaque chanteur, chaque in-

»legen, dieser hängt einzig von dem Vortrag ab, u. wird »in dem Grade verschieden sein, je nachdem der Vortra»gende mehr oder minder Talent oder Gefühl besitzt.(1)

Da nach dieser näheren Bestimmung, der Ausdruck ein stärkerer Nachdruck ist womit man eine Note mehr oder weniger hervorhebt oder die Geltung derselben verändert, auch einen tiefen oder hohen Ton von den andern trennt, so folgt daraus dass derselbe durch Zeichen angedeutet werden kann.

Das Materielle des Ausdrucks. Dieses besteht wirklich in den Schattirungen, Punkten, Pausen, Bogenstrichen, Vorschlägen (appoggiatures) im Tragen der Töne und dem Fingersatz. Etc.

Im 2ten Paragraph wurde aber gesagt dass darin nicht der Ausdruck zu suchen sei, sondern in der Art wie der Ton beschaffen sein soll.

Nichts kann auch wahrer sein; doch kann diese Art theilweise 1.) von der Beschaffenheit der Zeichen deren sich der Compositeur bedient; 2.) von dem Genie des Spielenden, wenn keine nähere Andeutung vorliegt, und von seinem Gefühl und seiner Begeisterung abhängig sein, wenn er die Bezeichnung nach augenblicklicher Eingebung bemisst.

Mithin gibt es zwei Arten des Ausdrucks, davon eine dem Mechanismus die andere der Begeisterung angehört.

Durch Uebung allein erlangt man keinen Vortrag, doch eignet man sich dadurch die Mittel an deren derselbe bedarf um Sicherheit und Reinheit zu erlangen, welche ohne diese nicht möglich wären. Selbst ein mit der feinsten Empfindung begabter Künstler würde folgende Stelle aus der Alceste nicht mit dem richtigen Ausdrucke geben können, wenn er nicht lange Zeit das Anhalten der Töne geübt hat.

»strumentiste donnera un accent particulier à la mê»me mélodie. L'accent appartient en entier à l'exécution; »il éprouvera donc comme elle des variations selon que »l'exécutant aura plus ou moins de talent ou de sensi»bilité.« (1)

D'après cette définition, l'accent étant une énergie plus marquée sur une note que l'on appuie plus ou moins, sur une valeur que l'on altère, sur un son grave ou aigu que l'on détache des autres, il en résulte que le matériel de l'accent peut être indiqué par des signes.

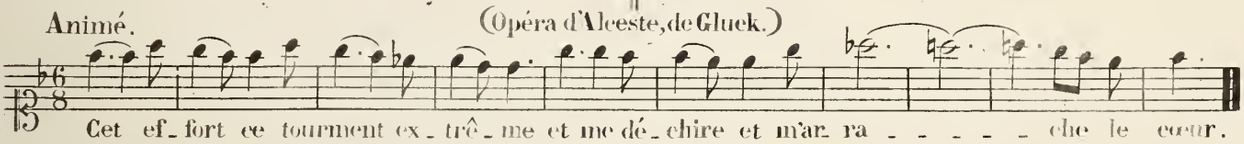
Matériel de l'accent. Ce matériel est en effet marqué par les nuances, les points, les silences, les coups d'archet, les appogiatures, les ports de voix, les doigters, Etc.

Mais dans le 2e paragraphe il est dit que ce n'est pas là qu'il faut chercher l'accent, mais dans la manière de faire la note.

Rien n'est plus vrai sans doute; cependant cette manière peut dépendre en quelques parties 1° de la nature des signes employés par le compositeur; 2° du génie de l'exécutant, si rien ne le met sur la voie, et de sa sensibilité ou de son inspiration quand il rend le signe sous l'influence du moment.

Il y a donc deux manières de rendre l'accent, l'une que l'on peut devoir au mécanisme, et l'autre que l'on doit à l'inspiration.

L'étude ne saurait donner l'expression, mais elle fournit à l'accent tous les matériaux dont elle a besoin et sans lesquels on manquerait de précision, de justesse, et l'on frapperait à côté du but. L'artiste doué de la sensibilité la plus grande ne pourrait rendre convenablement et avec un accent expressif ce passage d'Alceste, s'il ne s'était longtemps exercé à filer des sons.



Dramatischer und Instrumentalausdruck. Bei dieser Gelegenheit muss man bemerken, wodurch der dramatische Ausdruck sich von dem Instrumentalausdruck unterscheidet. Ersterer ist der richtige Vortrag der durch Worte bezeichneten Empfindung; während der andere obgleich oftmals ebenfalls dramatisch (doch ohne die Textesworte bedingt zu sein) doch von dem Charakter des Stückes abhängig, alle Freiheit behält welche diese Art von Musik zum Gefolge hat, so dass der Spielende dieselben Noten mit verändertem Ausdruck vorzutragen fähig bleibt.

Abwechslung im Ausdruck. Folglich muss man die Anfangsgründe tüchtig einüben, damit man im Stande sei mit dem Ausdrucke abzuwechseln und zugleich richtig vorzutragen wenn eine Stelle solche Veränderungen erlaubt oder erfordert.

NÖTHIGE VORARBEITEN ZU DIESEM ZWECKE.

Das Materielle des Ausdrucks muss eingeübt werden. Schattirung (Nuancen.) Man gebe einem Tone oder einer Stelle alle der Violine mögliche Grade von Stärke und Sanftheit.

Tragen der Stimme (Ports de voix.) Muss mit Zartheit und unaffektirter Feinheit geschehen.

Appoggiaturen (andre Gattung von Vorschlägen) mit der ihnen zukommenden Biegsamkeit.

Abstossen (Detachiren) Mit Rundheit, Kraft, Leichtigkeit, Zartheit, Festigkeit oder Weichheit.

Angehaltene, gebundene, anschwellende und abnehmende Töne. Mit der dem Tempo entsprechenden Anhaltungskraft und Langsamkeit des Bogens; mit gleicher oder bebender Vibration, welche entweder mit dem Finger, oder mit dem Bogen, oder auch zuweilen mit beiden

Accent Dramatique Accent Instrumental. Il faut remarquer à cette occasion en quoi l'accent dramatique diffère de l'accent instrumental: le premier doit être l'expression la plus juste du sentiment indiqué par la parole, tandis que le second, bien qu'il soit soumis au caractère du morceau et souvent aussi dramatique (mais sans paroles qui le circonscrivent) a pour lui toute la latitude que ce genre de musique entraine avec lui, de sorte que l'exécutant mettra souvent sur les mêmes notes des accens différens de ceux qu'il y avait placés précédemment.

Varier les accens. On doit donc approfondir les études élémentaires pour obtenir les moyens de varier les accens, et de les rendre tous avec justesse, quand le sujet le permet ou l'exige.

TRAVAIL NÉCESSAIRE À CET EFFET.

Travail du Matériel de l'accent. Nuances. Faire passer une note ou un trait par tous les degrés de douceur et de force dont le violon est susceptible.

Ports de voix, les employer avec délicatesse, avec une finesse exempte d'afféterie.

Appogiature, leur donner la flexibilité qui leur convient.

Détachés, articulés avec rondeur, force, légereté, délicatesse, fermeté ou mollesse.

Sons soutenus, filés, enflés, diminués, avec la retenue, la lenteur d'archet proportionnée au mouvement, leur donner à propos une vibration égale ou onduler cette vibration avec le secours du doigt ou de l'archet, et quelquefois par le concours des deux

(1) Dictionnaire de musique moderne de Mr. Castil-Blaze.

(1) Dictionnaire de musique moderne de Mr. Castil-Blaze.

zugleicher Zeit hervorgebracht wird.

Saitenanschlag. Einige Anschläge macht man mit Festigkeit indem man beim Anfange die Saite etwas drückt und Andere, indem man diese Festigkeit beibehält, ohne dass der Druck gehört wird.

Darin bestehen die hauptsächlichsten Hülfsmittel um Ausdruck zu erlangen, das Uebrige welches die Hauptsache ist, und sich nicht genau schildern lässt leistet das Talent.

„Mit kaltem Blute, sagt J. J. Rousseau, erlernt „man die Sprache der Leidenschaften nicht, und es „ist eine oft wiederholte Wahrheit, dass man um an„dere aufzuregen, sich selbst in einer aufgeregten „Stimmung befinden muss. Daher kann, bei dem „Streben nach dem pathetischen Ausdruck nichts das Ta„lent ersetzen welches nach Willkühr alle Empfin„dungen erregt; die Kunst besteht in diesem Falle „blos darin, das Feuer der Empfindung welches man „Andern mittheilen will, zuerst bei sich selbst zu „entzünden.“

Ein Irrthum welcher Ansehen erhalten hat.

Dieses leidet keinen Widerspruch, aber wir haben Ursachen zu glauben, dass davon zuweilen eine gefährliche Anwendung gemacht worden ist, selbst von talentvollen Künstlern denen man Alles einräumen muss, Mangel an Bildung abgerechnet; will ein solcher seine Fruchtbarkeit geltend machen, so muss er den Boden in welchem seine Früchte gedeihen sollen sorgfältig anbauen, und verhüten dass nichts den Saft der sie nähren soll ablenke.

Man hat lange Zeit geglaubt und viele Menschen sind noch in dem Irrthum; dass das Genie von der Arbeit oder Uebung befreit und über die Einzelnheiten des Mechanismus erhaben sei; aber man wird doch die Bemerkung machen müssen dass die grössten Virtuosen gerade diejenigen sind, welche über die meisten materiellen Mittel verfügen konnten. Diese Mittel sind für sie gleichsam die Flügel zum Aufschwung. Man war dahin gekomen zu glauben, dass Unordnung eines der sichersten Merkmale, eine richtige Folge des Genies sei.

Die schönsten Talente sind gerade die geregeltsten.

Wir entfernen uns nicht von unserer Aufgabe, wen wir dieses Vorurtheil bekämpfen, und es ist leicht zu zernichten wen wir darthun dass die schönsten Talente die Geregeltsten, und dass in den genialsten Werken gerade diese Ordnung vorherrscht. Nicht als ob diese Regelmässigkeit auf eine affektirte Weise hervorleuchten solle, wohl aber dergestalt, dass alles was uns ergreift und bewegt durch sie bestimmt wird. Die Gegensätze, das Ebenmaas, die Verschiedenartigkeit selbst, mit einem Worte alles was die Aehnlichkeit, die Ideenverbindung u. die Einheit als die Grundlage der Ordnung empfinden lässt, alles dieses sind die wesentlichen Bestandtheile der Ordnung.

Ordnung.

Die Ordnung ist der charakteristische Zug der Schöpfung und die Harmonie ist nichts anders als die in Bewegung gesetzte Ordnung.

Indem wir auf den besonderen Gegenstand dieses Artikels zurückkommen, so können wir versichern, dass es keinen einzigen Ausdruck gibt, auch wenn sich derselbe auf das willkührlichste verändern liesse, dessen Wirkung nicht von der Ordnung abhängig wäre, die ihm seine rechte Stelle anweisst und sein Verhältniss bestimmt.

Wege zur Richtigkeit des Vortrages.

Die Ueberlegung lehrt uns den Gebrauch jeder Sache zu regeln, die Begeisterung steht ihr gerade entgegen, weil sie eine unvorbereitete Bewegung der Seele ist; aber eine wohl überlegte Arbeit bahnt ihr den Weg und verleiht derselben, ohne dass sie es selbst gewahr wird, das Zeugniss der wahren Wissenschaft, und so richtet sich der göttliche Hauch mit Sicherheit gegen das vorgesteckte Ziel. Sein Ausdruck wird um so ausdrucksvoller wenn er mit der Empfindung die ihn erregte übereinstimmt.

en même temps.

Attaques de corde. faire ces attaques les unes avec fermeté, et en mordant un peu la corde au commencement de la note, et les autres en conservant cette fermeté, mais, de manière à ce que le mordant ne soit pas entendu.

Tels sont les principaux matériaux de l'accent; le génie fait le reste, il est vrai que ce reste indéfinissable est tout l'accent, mais, pour l'obtenir, il faut que l'art vienne seconder la nature.

„On ne trouve point de sang froid le langage „des passions dit J. J. Rousseau et c'est une vérité „rebattue qu'il faut être ému soi même pour é„mouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer, „dans la recherche de l'accent pathétique, à ce génie „qui réveille à volonté tous les sentimens, et il n'y „a d'autre art en cette partie que d'allumer en son „propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui „des autres.“

Erreur accréditée.

Ceci est incontestable, mais nous avons des raisons de penser qu'il en a été fait quelquefois une dangereuse application par le génie même auquel on ne peut refuser tout pouvoir, hormis celui de se passer de culture: s'il veut tirer parti de sa fécondité il doit bien préparer la terre qui fera germer ses fruits et empêcher que rien ne détourne la sève qui les nourrit.

On a cru pendant longtemps, et beaucoup de personnes partagent encore cette erreur, que le génie était dispensé de travail et au dessus des détails du mécanisme, tandis qu'il est à remarquer que les plus grands artistes sont précisement ceux qui ont eu à leur disposition le plus de moyens matériels; ces moyens ont été pour eux les aîles qui leur ont servi à s'élever. On en était venu à penser que le désordre était un des meilleures indices, une des plus justes conséquences du génie!

Les plus beaux talens sont ceux qui ont été le mieux ordonnés.

Nous ne sortons point de notre sujet en combattant ce préjugé il est facile de le détruire en faisant observer que les plus beaux talens sont ceux qui ont été le mieux ordonnés et que les ouvres du génie sont précisement celles où l'ordre régne plus particulierement, non qu'il y soit mis en évidence avec affectation, mais parceque son influence est telle que tout ce qui nous frappe et nous émeut est déterminé par lui. Les contrastes, la symétrie, la variété même, en un mot tout ce qui concourt à faire sentir l'analogie, la liaison des idées et à ramener à l'unité principe de l'ordre, en sont les éléments essentiels.

L'ordre.

L'ordre enfin est le trait caractéristique de la création, et l'harmonie n'est autre chose que l'ordre mis en mouvement.

Revenant à l'objet particulier de cet article, nous pouvons assurer qu'il n'est pas un accent même celui que l'on peut le plus arbitrairement varier, dont l'effet ne soit dû à l'ordre qui lui assigne sa véritable place et qui détermine sa proportion.

Voies préparées à la justesse de l'accent.

La reflexion apprend à régler l'usage de chaque chose; l'inspiration lui est précisement opposée puisqu'elle est un mouvement improvisé de l'âme; mais un travail réfléchi lui prépare toutes les voies, et de plus, lui prête, sans qu'elle s'en doute, l'autorité du savoir: C'est alors que ce souffle divin se dirige avec justesse sur le point qu'il doit atteindre: son accent devient d'autant plus expressif qu'il se trouve plus d'accord avec le sentiment qui en est l'objet.

TABELLE
der den Charakter bezeichenden Ausdrücke.

TABLEAU
des principaux accens qui déterminent le caractère.

1ter CHARAKTER. * 1er CARACTÈRE.

Einfach.	Naïf.	
Simple.	Naïf.	

AUSDRUCK. * ACCENS.

			Damit übereinstimmende Bezeichnungen, deren man sich bis jetzt bedient hat / Indications correspondantes dont on s'est servi jusqu'à présent.
1	Einfach / Simple	Naïf / Naïf	Semplice . . . . . Smorfioso.
2	Pastorale. Schäfer_Hirtenart / Pastoral	Nuancen des naïven Charakters. / Nuances du caractère Naïf.	Pastorale.
3	Ländlich / Champêtre		Idem.
4	Bäuerisch / Rustique		Rustico.
5	Bäuerisch / Villageois		Pastorale.
6	Lustig. Munter / Gai		Allegro_Gaïo_Scherzoso.
7	Lebhaft und leicht / Vif et Léger		Vivace_Leggiere.
8	Sanft und anmuthig / Doux et Gracieux		Dolce_Grazioso.
9	Zärtlich und rührend / Tendre et Affectueux		Tenere_Affettuoso.

2ter CHARAKTER. * 2me CARACTÈRE.

Leer.	Unbestimmt.	
Vague.	Indécis.	

AUSDRUCK. * ACCENS.

10	Leer / Vague	Schwankend, Unbestimmt / Indécis	Fantastico_Caprizioso.
11	Belebt / Animé		Mosso_Vivace_Brioso_Spiritoso.
12	Bewegt / Agité	Klagend / Plaintif	Agitato_Flebile.
13	Zurückhaltend / Retenu		Ritenuto_Rallentando.

3ter CHARAKTER. * 3me CARACTÈRE.

Leidenschaftlich.	Dramatisch
Passionné.	Dramatique.

AUSDRUCK. * ACCENS.

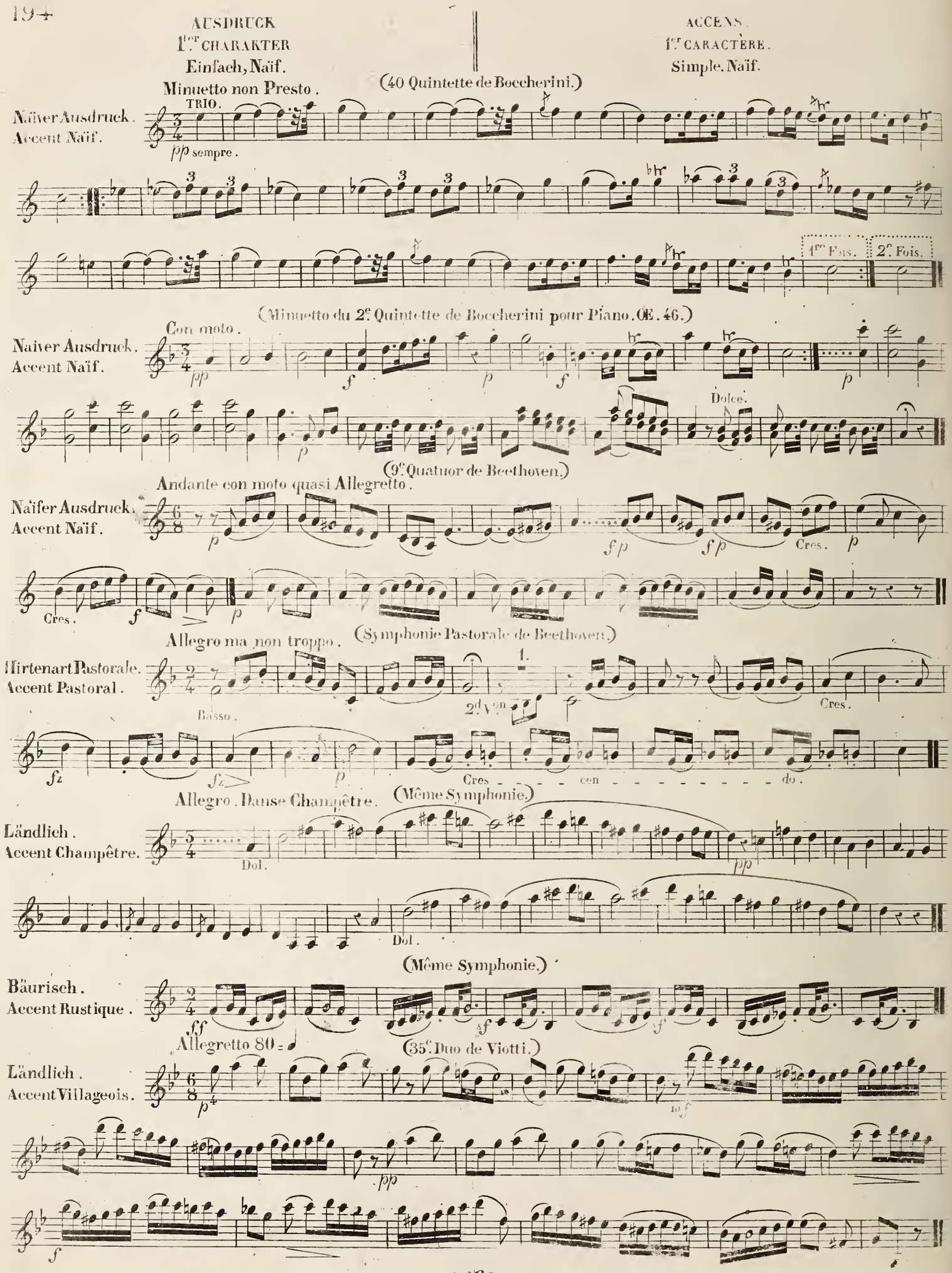
14	Leidenschaftlich / Passionné	Appassionnato_Furioso_Disperato.
15	Melancolisch / de Mélancolie	Malinconico.
16	Traurig / de Tristesse	Mesto.
17	Ergreifend / Pénétrant	Espressivo_Con intimissimo sentimento.
18	Schmerzlich / de Douleur	Con Dolore.
19	Verhüllt / Voilé. Concentré	Con Sordini_Sotto voce_Che a pena si sente.
20	Brillant / Brillant	Brillante.
21	Energisch, Kräftig / Energique	Energico.
22	Heftig / Véhément	Stracchiato
23	Dramatisch / Dramatique	Drammatico.
24	Kriegerisch / Martial	Militare_Tempo di marcia.
25	Entschlossen / Résolu. Fier	Risoluto_Imperioso.
26	Edel, Grossartig / Noble. Grandiose	Nobile_Grandioso.

4ter CHARAKTER. * 4me CARACTÈRE.

Ruhig.	Religiös.
Calme.	Religieux.

AUSDRUCK. * ACCENS.

27	Ruhig / Calme	Tranquille	Moderato_Tranquillo.
28	Majestätisch / Majestueux		Maestoso_Grande.
29	Religiös / Religieux		Religioso.
30	Begeistert, Erhaben / Enthousiastique. Sublime		Con fuoco.


AUSDRUCK
1.er CHARAKTER
Einfach, Naïf.
ACCENS.
1.er CARACTÈRE.
Simple. Naïf.
Minuetto non Presto.
(40 Quintette de Boccherini.)
Naïver Ausdruck.
Accent Naïf.
TRIO.
pp sempre.
1.re Fois.
2.e Fois.
(Minuetto du 2.e Quintette de Boccherini pour Piano. Œ. 46.)
Con moto.
Naiver Ausdruck.
Accent Naïf.
Dolce.
(9.e Quatuor de Beethoven.)
Andante con moto quasi Allegretto.
Naïfer Ausdruck.
Accent Naïf.
Cres.
(Symphonie Pastorale de Beethoven.)
Allegro ma non troppo.
Hirtenart Pastorale.
Accent Pastoral.
Basso.
2.d V.on
Cres.
Cres - - - - con - - - - - - - - - do.
Allegro. Danse Champêtre.
(Même Symphonie.)
Ländlich.
Accent Champêtre.
Dol.
(Même Symphonie.)
Bäurisch.
Accent Rustique.
Allegretto 80 = ♩
(35.e Duo de Viotti.)
Ländlich.
Accent Villageois.

Allegretto Gaio. (5e Quatuor de Boccherini. Op. 58.)

Lustig. Munter.
Accent Gai.

pp f p f p

Presto. sciolto.

Auf der 2ten Saite
Sur la 2e Corde

f f f pp ff

(3e Sonate de Beethoven, pour Piano et Violon. OE: 30.)

Allegro vivace.

Lustig. Munter.
Accent Gai.

p Cres. f

FINALE. (5e Quintette de Mr G. Onslow.)

Allegretto con moto ♩ = 100

Leggiero.

Lustig. Munter.
Accent Gai.

f> fp fp

(Ouverture de la Flûte enchantée de Mozart.)

Allegro.

Leicht und lebhaft.
Accent vif et léger.

p sf sf sf sf

(13e Quatuor d'Haydn.)

Andantino Grazioso.

Sanft und anmuthig.
Accent doux et gracieux

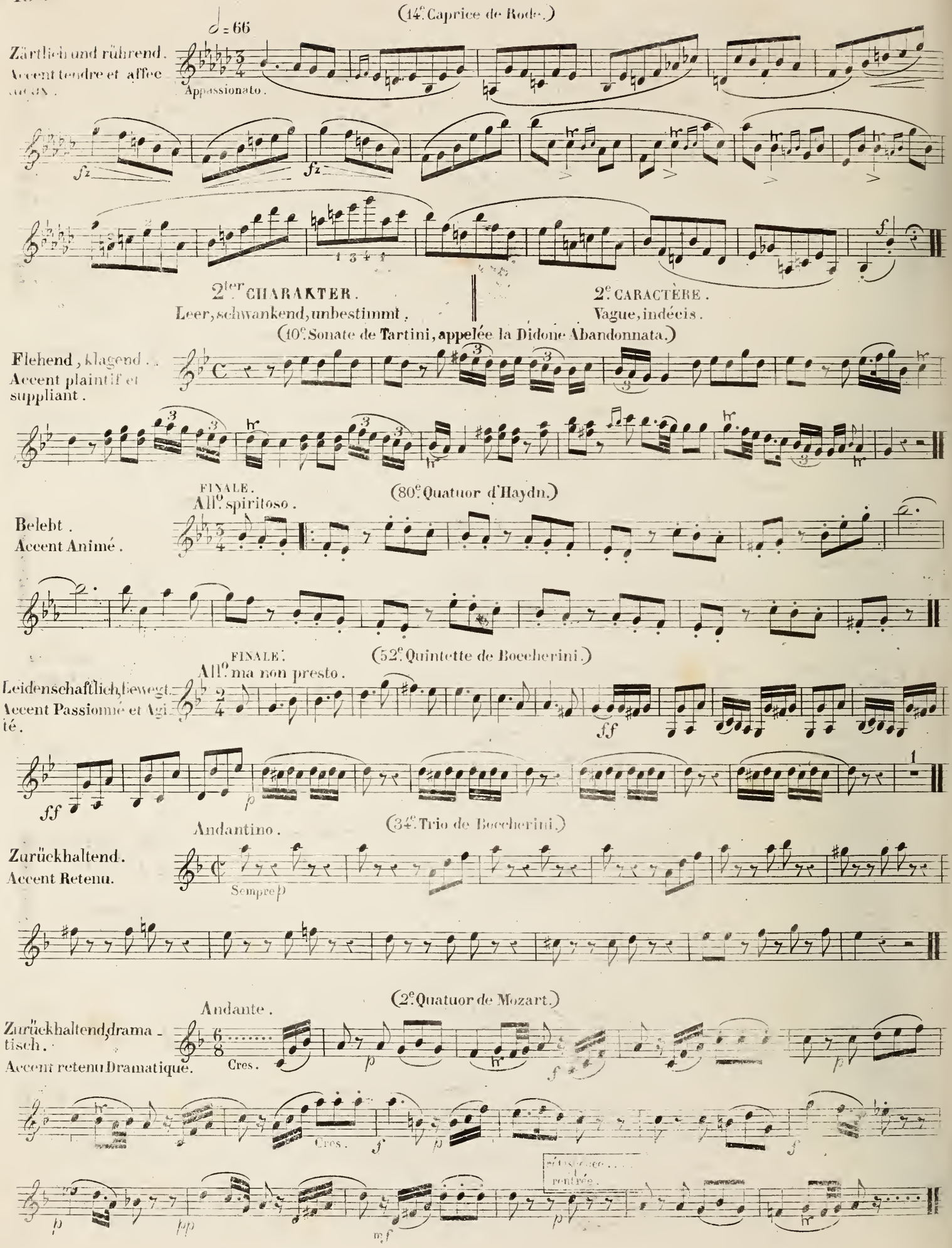
Con sordini.

(19e Quintette de Boccherini.)

Minuetto.

Zärtlich und rührend.
Accent tendre et affectueux.

p f


(14e. Caprice de Rode.)

Zärtlich und rührend.
Accent tendre et affectueux.
Appassionato.
2ter CHARAKTER.
Leer, schwankend, unbestimmt.
2e. CARACTÈRE.
Vague, indécis.
(10e. Sonate de Tartini, appelée la Didone Abandonnata.)
Flehend, klagend.
Accent plaintif et suppliant.
FINALE.
All°. spiritoso.
(80e. Quatuor d'Haydn.)
Belebt.
Accent Animé.
FINALE.
All°. ma non presto.
(52e. Quintette de Boccherini.)
Leidenschaftlich, bewegt.
Accent Passionné et Agité.
Andantino.
(34e. Trio de Boccherini.)
Zurückhaltend.
Accent Retenu.
Sempre p
Andante.
(2e. Quatuor de Mozart.)
Zurückhaltend, dramatisch.
Accent retenu Dramatique.
Cres.
Cres.
rentrée.

3.ter CHARAKTER.
Leidenschaftlich, dramatisch.

3.e CARACTÈRE.
Passionné, Dramatique.

Agitato assai con molto moto 126 = ♩ (16.e Duo de Viotti.)

Leidenschaftlich.
Accent Passionné.

Affettuoso. (Sonate de Tartini. Op: 3.)

Schwermüthig.
Melancolisch.
Accent de Mélancolie.

(6.e Quatuor de Beethoven.)

Adagio ♩ = 58

Melancolisch.
Accent de Mélancolie.

Cres. Cres.

(58.e Quintette de Boccherini.)

All.o mod. assai.

Traurig.
Accent de Tristesse.

(35e Quatuor d'Haydn.)

Tiefe Traurigkeit.
Accent de sombre Tristesse.

Moderato.

p f p Cres.

f Etc..... p pp rétiscence.... Cres.

(1er Trio de Beethoven.)

Ergreifend.
Accent Pénétrant.

Presto.

pp pp

(22e Concerto de Viotti.)

Sanft u. ergreifend.
Accent doux et pénétrant.

Adagio 69 = ♩

Dernier solo.

p Cres. Cres.

pp

(15e Quintette de Mr. G. Onslow.)

Schmerzlich.
Accent de Douleur.

Minuetto non tanto Presto.

Basso. ff p f ff p

ff p ff Decres. p

ff Decres. p Smor zan do.

(8e Quintette de Mozart.)

Verhüllt.
Accent Voilé.

Adagio ma non troppo.

p Con sordini. p Cres. Dol.

f Cres. f Dol. p

(13e Concerto de Viotti.)

Brillant
Accent Brillant.

All.o Brillante ♩ = 126

f Auf der 4den Saite.
Sur la 4e Corde.

Kräftig, Energisch.
Accent Energique.

Molto Allegro.

(Ouverture de Don Juan, de Mozart.)

Heftig.
Accent Véhément.

Allegro.

(1er Quatuor de Boccherini.)

Dolc.

Dramatisch, bewegt.
Accent Dramatique Agité.

All.o agitato.

(1er Quatuor de Mr. L. Cherubini. Inédit.)

Dramatisch, sanft und leidenschaftlich.
Accent Dramatique Doux et Passionné.

(2e Quatuor de Mr. Félix Mendelsohn.)

Dramatisch, edel und leidenschaftlich.
Accent Dramatique Noble et Passionné.

Adagio non lento.

(Du même Quatuor.)

Cres.

Dimin.

Tragisch.
Accent Dramatique Tragique.

Allegro.

(Ouverture de Démophon, de Vogel.)

Timb.

Kriegerisch.
Accent Martial.

Allegretto.

(Symphonie Militaire d'Haydn.)

Kriegerisch.
Accent Martial.

Allegretto con moto.

(Du 14e Quatuor de Boccherini. Œ: 10.)

Thriumphirend.
Accent Triomphal.

Marche guerrière.

(Le Séjour mis. Opéra de Catel.)

(Marche funèbre de Beethoven, pour la mort d'un héros.)

Trauermarsch.
Accent Funèbre.

(1er Trio de Beethoven.)

Entschlossen, kühn.
Accent Résolu et Fier.

Alio con brio.

(16e Duo de Viotti.)

Edel u. grossartig.
Accent Noble et Grandiose.

Andante.

4ter CHARAKTER
Ruhig, religiös.

4me CARACTÈRE.
Calme, religieux.

(17e Quatuor de Beethoven.)

Ruhig.
Accent Calme.

Lento assai e Cantante.
Tranquillo.
Viola.
Cres.
Sotto voce.

(79e Quatuor d'Haydn.)

Ruhig u. religiös.
Accent Calme et Religieux.

Largo Cantabile e Mesto.

(3e Concerto de Viotti.)

Majestätisch.
Accent Majestueux.

Maestoso 96 = ♩

Ect...

(77e Quatuor d'Haydn.)

Religiös.
Accent Religieux.

Poco adagio.
Dol.
3e Ce

(La Création, Oratorio d'Haydn.)

Begeistert.
Accent Enthousiastique.

Allegro.

5

Etc.....

Serr.

Fin.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

in Bezug auf diese verschiedenen Arten des AUSDRUCKS.

1.)- Mancher Ausdruck ist gar nicht vorgezeichnet.
2.)- Mancher ist es nur unvollkommen.
3.)- Die neueren Componisten, besonders Beethoven, haben die Zeichen vermehrt und mit grösster Sorgfalt angemerkt, damit der Charakter des Stückes, oder der Note mit möglichster Genauigkeit des Ausdrucks wiedergegeben werden könne.
4.)- Man kann den Ausdruck von zwei Seiten betrachten.

a.) Als allgemeiner, der auf ein ganzes Tonstück, oder eine ganze Passage Bezug hat.

b.) Als besonderer Ausdruck, der nur bei einer oder einigen Noten stattfindet.

Bei den vorhergehenden Notenbeispielen haben wir den allgemeinen Ausdruck bezeichnet, welchen der Charakter des Stückes zu erfordern schien.

Den besonderen aber, welcher einer Note oder einer Notenfolge zukommt, muss der Spieler besonders studiren und das Unzureichende der Bezeichnungen durch die Empfindung ergänzen.

Aus demselben Grunde der uns verhindert, bei dem Artikel von den Effekten, Beispiele darüber zu geben; haben wir auch keine über den Ausdruck des Erhabenen angeführt. Das Erhabene erlangt nur durch die Art und Weise wie es herbeigeführt und vorgetragen wird, seinen vollen Werth. Es erfordert das Zusammentreffen des Vortrages mit der Idee des Componisten, mit dem richtig gewählten Augenblicke, mit dem genügenden Ausdrucke und mit der Empfänglichkeit der Zuhörer, damit es seine ganze Herrschaft ausüben könne. Jener kann wohl seine Partitur ins Leben rufen, derselben aber keinen Ton verleihen, dazu bedarf es eines Dollmetschers, und hat auch dieser öfters die Fähigkeit, das was gemeiner Art bleibt wenn es blos mittelmässig vorgetragen wird, bis zum Erhabenen zu steigern, wie viel mehr stehen ihm Mittel zu Gebot das Erhabene selbst mit jener Wahrheit des Ausdrucks und vornehmlich mit jener Einfachheit vorzutragen welche deren Grundlage ist.

Mangelt aber irgend etwas an dieser Wahrheit des Ausdrucks, so bringt man zum öftersten das Gegentheil der beabsichtigten Wirkung hervor, denn weit entfernt das Erhabene erreicht zu haben, ist man in das Lächerliche gerathen.

RÉSUMÉ

il résulte de ces diverses sortes d'ACCENS:

1°.- Que les uns ne sont indiqués par aucun signe
2°.- Que d'autres ne le sont qu'imparfaitement.
3°.- Que les compositeurs modernes et particulièrement Beethoven ont multiplié les signes et les ont marqué avec un soin extrême afin que le caractère du morceau, du passage, ou de la note, fut rendu avec la plus grande justesse d'accent possible.
4°.- Qu'il y a deux manières de considérer l'accent.

L'une, comme accent général qui s'applique à tout un morceau ou tout un passage.

L'autre, comme accent particulier qui ne s'applique qu'à une note ou à quelques unes.

Nous avons indiqué à chaque citation l'accent qui nous a paru convenir généralement au caractère du morceau.

Quant à l'accent particulier à telle note ou tel trait, l'exécutant doit en étudier, en approfondir les signes et suppléer à leur insuffisance par le sentiment.

Aucun exemple n'a été donné pour l'accent qui peut aller jusqu'au sublime, par la raison qui nous a empêché d'en présenter pour les effets. Le sublime recevant toute sa force de ce qui le précède, et toute sa valeur de la manière dont il est amené et rendu, il lui faut le concours de la pensée du compositeur, celui du moment choisi, celui de l'accent donné, et enfin celui de la sensibilité éclairée des auditeurs pour qu'il apparaisse avec tout son empire. Or il n'en est pas de même en musique qu'en litterature où, à la rigueur, les mots expriment les sentimens. Le compositeur donne la vie à sa partition, mais il ne peut lui donner la voix, il lui faut un interprète, et si cet interprète a souvent le pouvoir de rendre sublime ce qui n'eut été que vulgaire, étant rendu médiocrement, que de moyens n'aura-t-il pas pour donner à la sublimité même toute la vérité d'accent et surtout, la simplicité qui en est la base!

Mais manque t'il quelque chose à cette vérité d'accent, on produit le plus souvent un effet tout contraire à celui qu'on s'était proposé, car bien loin d'avoir atteint le sublime on n'a rencontré que le ridicule.

EFFEKT (beabsichtigte Wirkung.) und Effektmittel (und was damit in Verbindung steht.)

Erklärung des Effektes und der Mittel durch welche derselbe zu erreichen ist.

=Effekt (Wirkung) ist der angenehme und starke Eindruck, den eine vortreffliche Musik auf das Gehör und das Gemüth des Zuhörers macht. =Unter Effektmittel begreifen wir alle diejenigen, wo der erregte Eindruck über die in dieser Absicht angewendeten Mittel erhaben erscheint.(1)

=Der Effekt steht mit jeder Modifikation (Gestaltung) des Tones in Beziehung; man unterscheide demnach den Effekt der Intonation, des Rhythmus, der Intensitaet (eigenthümliche Wirksamkeit,) der Klangfarbe, des Charakters, den Einfachen welcher nur aus einer einzelnen dieser Ursachen entsteht, den Zusammengesetzten bei welchem zwei oder mehre derselben mitwirken.=(2)

Mithin gibt es zwei Arten denselben zu betrachten; erstens als Gesammtfolge des Talentes eines Künstlers, dessen Absicht es sein muss dass man seinen Vortrag auffasse und verstehe, und von dieser Seite betrachtet, Effekt (die beabsichtigte Wirkung) hervorzubringen; zweitens als besonderer Erfolg der Effektmittel die man bei seinen eigenen Compositionen anwenden, auch wohl bei fremden einstreuen kann.

Effektmittel auf der Violine.

Auf der Violine theilen sich die Effektmittel, in Besondere und Einzelnheiten betreffende, und in Allgemeine oder Ausgedehntere.

Besondere Effekte.

Die Besonderen bestehen:

1.) In den Gegensätzen der Tiefe und Höhe.

2.) In verschiedenartigen oder rhythmischen Bogenstrichen.

3.) In Nuancen, (Schattierungen) als z. B. crescendo, diminuendo, gebundene, gemilderte oder gedeckte Töne, oder Töne von verschiedenen Klangfarben.

4.) In verlängerten Cadenzen.

5.) In Ueberraschungen.

6.) In Vorausnahmen (Anticipations.)

7.) In Verschweigen (Reticences.)

8.) In Störungen.

Allgemeine, oder ausgedehnte Effekte.

Die allgemeinen oder verlängerten Effekte bestehen:

1.) In Unisono und Oktaven.

2.) In Harmonika Tönen (Flageolet.)

3.) In durch die Sourdine (Dämpfer) gedeckten Tönen.

4.) In Pizzikato.

5.) In dem dritten (mitklingenden) Tone.

6.) In dem Spiele auf 4 Saiten (Quadruple Corde.)

7.) In verschiedenen Arten die Violine zu stimmen.

8.) In dem Rhythmus.

Weil die besonderen Effekte, selbst mit zur Wesenheit und zu dem Ausdrucke jedes Musikstückes gehören; so können sie nicht allein für sich geübt werden.

Aber die allgemeinen Effekte haben, so zu sagen, eine eigenthümliche Physionomie, oder Ausdruck, in der Folge dieses Artikels werden wir ihre Theorie aufstellen.

Die Effekte, von welcher Art sie auch sein mögen, geben der Composition eine reizende Verschiedenartigkeit, einige können sogar in den Orgelpunkten als angenehme Nebendinge dienen; wendet man sie aber zu oft an, dann stumpfen sie die Sinne ab und zerstören die Quellen des Vergnügens das sie gewähren sollen. Es sind Edelsteine deren Seltenheit ihren Werth bestimmt; missbraucht man sie aber, dann werden sie zum Luxus der mit dem Ruin des Talentes endigt.

(1) Dictionnaire de Musique de J. J. Rousseau.
(2) Dictionnaire de Musique, par Mr Castil-Blaze.

EFFET, et choses d'Effet.

Définition de l'Effet et des choses d'Effet.

=Effet, impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans. On distinguera sous le nom de choses d'Effet toutes celles ou la sensation produite parait supérieure aux moyens employés pour l'exciter.=(1)

=Les effets sont relatifs à chaque modification du son; ainsi l'on distinguera les Effets d'intonation, les Effets de Rhythme, les Effets d'intensité, les Effets de timbre, les Effets de caractère, les Effets simples, provenant d'une seule de ces causes, les Effets composes c'est-à-dire, ceux qui proviennent de deux ou plusieurs causes à la fois.=(2)

On voit qu'il y a deux manières de considérer l'Effet; la première, comme résultat général du talent de l'artiste dont le but doit être de faire sentir et comprendre ce qu'il exécute, et sous ce rapport, de faire de l'Effet; la seconde, comme résultat particulier des choses d'Effet que l'on peut mettre dans ses compositions ou placer quelquefois dans celles des autres.

Choses d'Effet sur le Violon.

Les choses d'effet se divisent, pour le Violon, en Effets particuliers et de détails, et en Effets généraux ou prolongés.

Effets particuliers.

Les Effets particuliers consistent:

1° en Oppositions du grave à l'aigu.

2° en Coups d'archet diversement faits ou rhythmés.

3° en Nuances, telles que le crescendo, le diminuendo, les sons filés, radoucis ou voilés, sons de timbres divers.

4° en Cadences prolongées.

5° en Surprises.

6° en Anticipations.

7° en Rétiscences.

8° en Perturbation.

Effets généraux, ou prolongés.

Les Effets généraux ou prolongés consistent:

1° en Unissons et Octaves.

2° en Sons harmoniques.

3° en Sons voilés de la Sourdine.

4° en Pizzicato.

5° en Troisième Son:

6° en Quadruple Corde.

7° en Diverses manières d'accorder le Violon.

8° en Rhythme.

Les Effets particuliers étant de l'essence même et de l'expression de chaque morceau, leur étude ne peut être faite séparément.

Mais les Effets généraux ayant, pour ainsi dire, une physionomie et une expression qui leur est propre, nous en donnons la théorie à la suite de cet article.

Ces Effets, de quelque nature qu'ils soient, donnent une variété piquante à la composition, quelques uns même peuvent servir d'épisode agréable dans les points d'orgue; mais si on les emploie trop fréquemment, ils émoussent bientôt les sens et vont ainsi détruire à sa source le plaisir qu'ils devaient faire naître; ce sont des pierres précieuses dont la rareté détermine le prix; pour peu qu'on en abuse, elles deviennent un luxe qui finit par ruiner le talent.

(1) Dictionnaire de Musique, de J. J. Rousseau.
(2) Dictionnaire de Musique, par Mr Castil-Blaze.

Wir wollen hier einer Gefahr für die Kunst erwähnen, die um so grösser ist, weil sie durch einen glücklichen Erfolg verdeckt wird und in dem Misbrauche der einzelnen Effektmittel besteht von welchen eben die Rede war. Findet eine Verzierung, ein Bogenstrich, eine Wendung, eine neue reizende Wirkung Beifall, so beeilt man sich davon Gebrauch zu machen und zwar mit Recht, glaubt man aber dergleichen überall anbringen zu dürfen so ist dies übel gethan. Und in der That wird lauter Beifall nicht fehlen und dient zur Entschuldigung oder gibt, besser gesagt, einen Beweggrund ab, öftere Anwendung davon zu machen: man muss es gestehen die Versuchung ist stark: denn da die Absicht ist den Zuhörern zu gefallen, so gehört in diesem Fall Muth dazu sich der Mittel zu enthalten, die sich zu diesem Zweck darbieten, doch muss man zwischen einem vorübergehenden Beifall oder einem dauernden Ruhm, zwischen dem Erfolg eines einzigen Tages und jenem der das ganze Leben begleitet, zu wählen wissen. Ein wahrer Künstler wird nicht lange unschlüssig bleiben; er fühlt dass es wohl zu unterscheidende und einzelne Aufopferungen gibt welche seinem Talent zum grössten Vortheil gereichen.

Zudem würde sich das Publikum an diesen, ihm zu gefallen gemachten Aufwand von Kräften gewöhnen, täglich grössere Anforderungen machen, weil sein Gefühl, durch die häufige Wiederkehr dessen, was den Reiz der Neuheit verloren haben würde, abgestumpft wäre. Vergeblich würde man den Gebrauch von dergleichen Effektmitteln verdoppeln, weil sie unwirksam geworden wären. Es könnte geschehen, dass das Publikum eines Tages, dergleichen Mittel nicht mehr achtend, das was es früher mit Begeisterung aufnahm, mit Kaltsinn anhören würde. Um seine Gunst wieder zu erwerben wäre man alsdann genöthigt an die Quelle des Natürlichen und Vernunftgemässen zurückzukehren, welche nicht gestattet die Aufmerksamkeit zu oft von dem Gegenstand ab auf Zufälligkeiten zu lenken durch welche zuweilen eine wahre Empfindung und die Theilnahme welche auf den sich gleichbleibenden Charakter und die freie Bewegung der Composition gegründet ist, in kindische Bewunderung verkehrt werden würde.

EFFEKT (Wirkung) DES UNISONUS UND DER OKTAVEN.

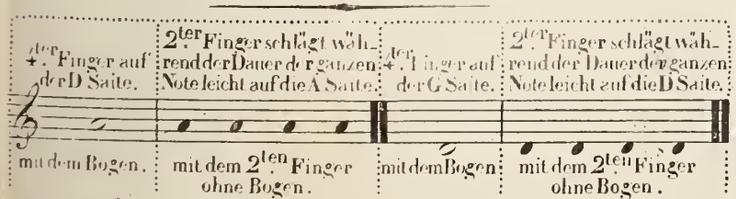
Wenn zwei Töne in Unisonus (in gleicher Tonhöhe) stehen u. man den einen mit dem Bogen anstreicht, so erzittert der andere ebenfalls und antwortet seiner Stimme.

Man kann diese Erfahrung nicht nur auf den Saiten eines einzelnen Instrumentes, sondern auch auf jenen von zweien verschiedenen Instrumenten machen, wenn auch das zweite von dem ersten welches man ertönen liess, sehr entfernt wäre. Setzt man auf die gleichgestimmte Saite des zweiten einen leichten Körper z. B. ein zusammengefaltetes Stückchen Papier, so wird man die Saite dieses zweiten, wenn man das erstere stark anstreicht, sich bewegen und das Papier abwerfen sehen, in Folge ihres Verhältnisses zu der durch den Bogen in Schwingung gesetzten leeren Saite, die sie der anderen mittheilt.

Die nämliche Erscheinung wiederholt sich wenn zwei Töne im Einklang auf ein und demselben Instrument, der eine gegriffen der andere auf der leeren Saite, oder beide mit verschiedenen Fingern gegriffen gespielt werden.

BEISPIEL.

WIRKUNG DES UNISONUS



Der 2.te Finger beweisst durch das Hörbare seines leichten Aufschlages auf die A Saite und die laute Vibration des A, dass dieser Ton mit dem gestrichenen in Unisonus steht.

Die nämliche Wirkung wird durch solche Töne hervorgebracht, welche Oktaven bilden.

Nous signalerons ici un danger pour l'art; ce danger, d'autant plus grand qu'il est caché par le succès, existe dans l'abus des Effets de détails dont nous venons de parler. Un agrément, un coup d'archet, une tournure, un Effet neuf et piquant vient il à réussir? on se hâte d'en faire usage et l'on fait bien, mais si l'on croit pouvoir le placer partout, voilà le mal. A la vérité, les applaudissemens sont certains et deviennent une excuse, ou pour mieux dire, un motif pour l'employer souvent: l'épreuve est forte, il faut l'avouer: le but étant de plaire au public, on a besoin de courage, en pareil cas, pour s'abstenir d'user des moyens qui sont offerts pour y parvenir; mais il faut choisir entre une faveur passagère et une estime durable, entre le succès d'un jour, et celui de la vie entière. Le véritable artiste ne peut hésiter longtemps; il sent qu'il y a des sacrifices bien entendus, des sacrifices partiels, qui tournent au plus grand avantage de son talent.

Le public s'accoutumerait d'ailleurs à ce luxe d'efforts que l'on ferait pour lui plaire, il deviendrait chaque jour plus exigeant en raison de ce que sa sensibilité se trouverait émoussée par la fréquente répétition de ce qui n'aurait plus pour lui l'attrait de la nouveauté. On redoublerait en vain l'emploi de ces Effets, le ressort en serait usé. Il arriverait qu'un jour le public, ne tenant plus compte de tels moyens, écouterait avec froideur ce qu'il aurait accueilli auparavant avec enthousiasme; on ne pourrait alors reconquérir sa faveur qu'en allant puiser à la source du naturel et de la raison qui ne permet pas que l'on détourne trop souvent l'attention dûe au sujet pour la fixer sur des objets de détails et que l'on change, quelquefois, en une admiration puérile, un sentiment vrai, un intérêt fondé sur le caractère soutenu et sur la marche franche de la composition.

EFFETS D'UNISSONS ET D'OCTAVES.

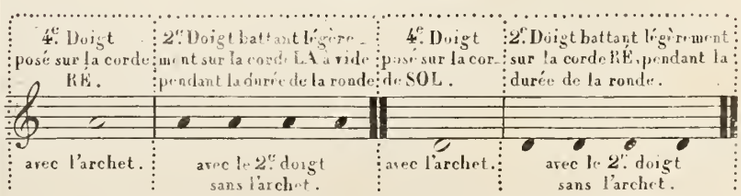
Lorsque deux notes sont à l'unisson, si l'on passe l'archet sur l'une des deux, l'autre frémit et répond à sa voix.

On peut en faire l'expérience non seulement sur les cordes d'un seul instrument, mais encore sur celles de deux instrumens séparés, le second fut il même très éloigné du premier auquel on fait rendre un son. En posant sur la corde, montée à l'unisson, du second instrument, un corps léger, tel qu'un morceau de papier plié en deux sur cette corde, et en jouant fort sur le premier instrument, on verra la corde du second s'agiter et renverser le papier par l'effet de son rapport avec la corde à vide que l'archet a fait vibrer et qui lui communique sa vibration.

Le même phénomène se reproduit lorsque deux notes sont faites à l'unisson sur le même instrument, l'une, avec un doigt, et l'autre, à vide, ou toutes deux avec un doigt différent.

EXEMPLES:

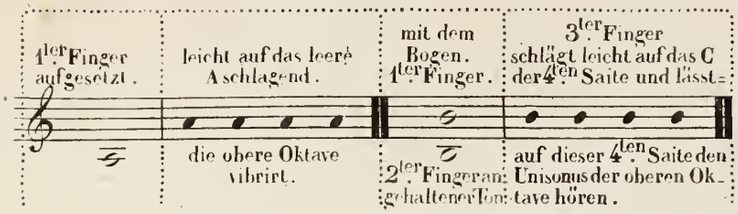
EFFET DE L'UNISSON.



Le 2e doigt, tombant sur le LA à vide, fait entendre sa légère percussion et prouve par la vibration du LA, rendue sensible par ce moyen, que cette note est à l'unisson de la note que l'on fait vibrer avec l'archet.

Le même effet est produit par les notes qui sont faites à l'octave

WIRKUNG DER OKTAVE.



Man sieht aus diesem Beispiele dass diese Oktaven-Effekte, öfters mit den Unisonus-Effekten, an denen sie Antheil nehmen, verwechselt werden; weil die Oktaven, während sie den Unisonus der tiefen Note hören lassen, auch den Unisonus der oberen Oktave in Schwingung setzen.

Wenn aber der Unisonus und die Oktaven gleichzeitig auf der Violine gespielt werden, so besitzt jede Gattung einen eigenthümlichen Charakter. Der Unisonus hat etwas sanftes, klagendes und durchdringendes; die Oktaven haben mehr Ernst u. Rundung, ja es scheint als ob die Schönheit ihrer Wirkung feineren Organen als die unsrigen sind, genügen könnte.

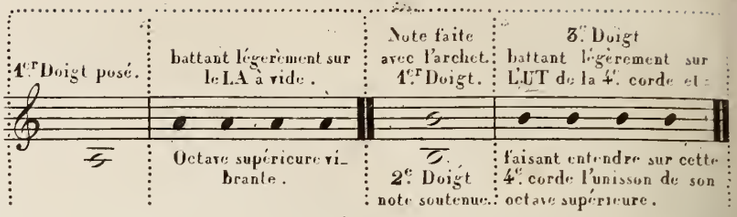
Einige Schriftsteller haben geglaubt die Griechen hätten den Unisonus und die Oktaven in ihrem Musik System, mit Ausschluss der übrigen Intervalle gleichzeitig in Anwendung gebracht; es ist schwer sich zu überzeugen, dass ein mit solcher zarten Empfindung begabtes Volk, welches der Genius der Kunst in dieser Hinsicht über alle anderen Völker erhob, nie auf den Gedanken verfallen sein sollte, einen Accord zu bilden, während die Harmonie gewissen neueren Völkern dermassen von Natur eigenthümlich ist, dass die rohesten Menschen unter ihnen mit der Anlage, Accorde aufzufinden, geboren werden, und diese unvorbereitet im Chor anzuwenden vermögend sind ohne dass die Erziehung beigetragen zu haben scheint ihre Organe dazu fähig zu machen. Demzufolge, was wir indess von der Wirkung des Unisonus und der Oktaven auf feinere Organe (Sinne) als die unsrigen gesagt haben, wäre es vielleicht so unmöglich nicht, dass die Griechen dieser feinern Organisation zufolge, durch welche sie sich in allen Dingen auszeichneten sich mit dem Unisonus und den Oktaven als Ersatz für die Harmonie begnügt, und ihr feines Gehör den Mangel der Accorde nicht vermisst hatte, da dieses in der Abwechselung und Schönheit des Rythmus schon hinreichende Befriedigung fand.

Mag dieses nun gegründet sein oder nicht was vielleicht einst ermittelt werden wird, so bleibt für uns hier wichtig zu sehen, welche Anwendung man bisher von dem Unisonus und den getrennten und gleichzeitigen Oktaven in der neueren Musik gemacht hat, und welchem man eine noch grössere Ausdehnung bei der Violinmusik geben könnte.

Einige der schönsten Wirkungen bei zahlreich besetzten Musikstücken, bringen der Unisonus und die Oktaven hervor, wenn zu einer anziehenden Melodie sich der Zauber der Stimmenmehrheit gesellt, seien sie von gleicher oder verschiedener Klangfarbe. HAYDN sagte nichts habe ihn tiefer gerührt als die Stimmen von 6000 Kindern die in der Paulskirche zu London eine Hymne im Unisonus sangen. Ebenso liessen sich Hr. CHERUBINI und Hr. FÉTIS darüber vernehmen.

Das hier unten folgende Adagio aus der Symphonie in E Moll von HAYDN, welches seiner Einfachheit wegen um so grossartiger ist, kann, wenn die Violinen zahlreich besetzt sind, und wenn es mit Gesamtwirkung und gehöriger Weihe vorgetragen wird, einen Begriff davon geben, welcher, als ein Ergebniss eines vollkommenen Zusammenklanges, selbst über die Harmonie erhaben ist. Diese Sympathie kann die Musik nicht oft genug erwecken; es darf mithin nichts versäumt werden, ihren Reiz möglichst empfindbar zu machen.

EFFET DE L'OCTAVE.



On voit par cet exemple que les effets d'octaves doivent être souvent confondus avec les effets d'unissons auxquels ils participent, puisque les octaves, en même temps qu'elles peuvent faire vibrer l'unisson de leur note grave, font aussi vibrer l'unisson de l'octave supérieure.

Mais lorsque les unissons et les octaves sont faits simultanément sur le Violon, ils ont alors chacun un caractère qui leur est propre: les unissons ont quelque chose de doux, de plaintif et de pénétrant; les octaves offrent plus de gravité et de rondeur et sembleraient devoir suffire, par la beauté de leur effet, à des organes plus subtils que les nôtres.

Quelques écrivains ont pensé que les Grecs avaient employé simultanément les unissons et les octaves dans leur système musical, à l'exclusion des autres intervalles; il est difficile de se persuader que ce peuple, doué d'un sentiment si exquis, et que le génie des arts avait placé sous ce rapport, au dessus de tous les autres peuples, n'ait jamais imaginé de former un accord, tandis que l'harmonie est tellement naturelle à de certains peuples modernes, que les hommes les plus grossiers d'entr'eux naissent avec l'instinct des accords et qu'ils les improvisent en chœur sans que l'éducation paraisse avoir contribué en rien à y disposer leurs organes. Cependant, d'après ce que nous venons de dire de l'effet des unissons et des octaves sur des sens qui seraient plus subtils que les nôtres, il ne serait peut-être pas impossible que les Grecs, par une conséquence de cette finesse d'organisation qui les caractérisait en toutes choses, se fussent contentés d'unissons et d'octaves pour toute harmonie, et que leur oreille délicate n'eut point senti l'absence des accords, occupée qu'elle était d'ailleurs par la diversité et par la beauté du rhythme.

Quelle que soit à cet égard la vérité que l'on pourra peut être découvrir un jour, ce qu'il nous importe de connaître ici c'est l'application que l'on a pu faire jusqu'à présent des unissons et des octaves successifs et simultanés dans la musique moderne, application que l'on pourrait étendre d'avantage à la musique de Violon.

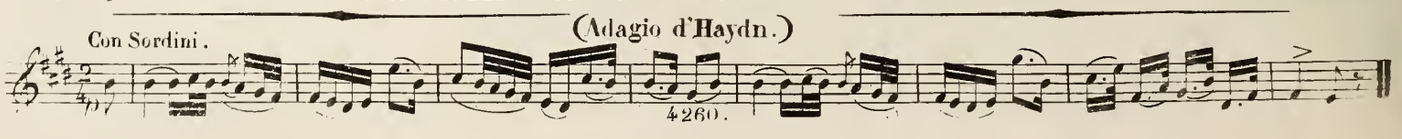
Quelques uns des plus beaux effets de la musique d'ensemble sont produits par les unissons et les octaves, lorsqu'à l'intérêt de la mélodie se trouve joint le prestige du nombre des voix, des instrumens de même nature, ou de ceux de timbre différent. HAYDN disait que rien ne l'avait plus ému que la voix de six mille enfans chantant un hymne à l'unisson dans le temple de St. Paul de Londres. Nous avons entendu dire la même chose à Mr. CHERUBINI et à Mr. FÉTIS.

L'adagio, ci après noté, de la symphonie en MI mineur d'HAYDN, d'autant plus grand qu'il est plus simple, peut donner quelqu'idée de cet effet lorsque les violons sont très nombreux et que ce morceau est exécuté avec tout l'ensemble et toute l'onction necessaire.

On peut considérer l'unisson et même l'octave comme l'expression la plus juste de la sympathie, expression supérieure en quelque sorte à l'harmonie même, puisqu'elle est le résultat d'une concordance parfaite; or, la musique ne saurait inspirer trop souvent cette sympathie: il faut donc ne rien négliger pour en faire sentir tout le charme.

WIRKUNG (Effekt) DES GLEICHZEITIGEN UNISONUS BEI GROSSEM ORCHESTER. * EFFET D'UNISSONS SIMULTANÉS À GRAND ORCHESTRE.

(Adagio d'Haydn.)



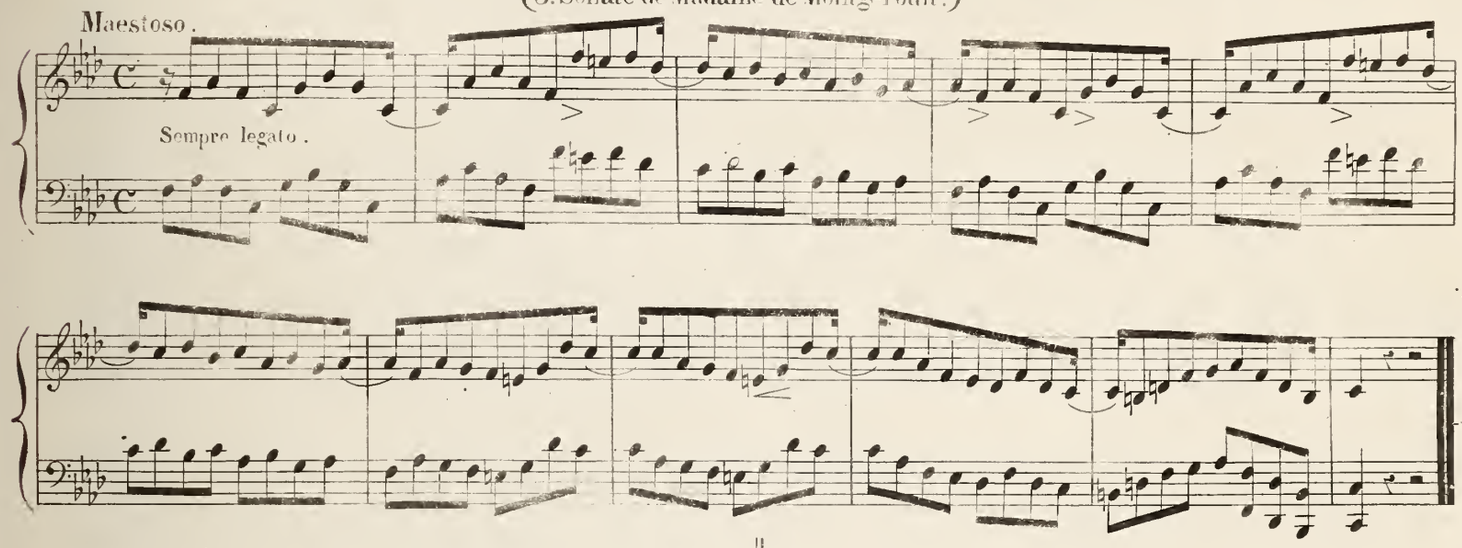
Die Wirkung gleichzeitig oder getrennt gespielter Oktaven finden in der Claviermusik häufige Anwendung, vornehmlich hat der berühmte CLEMENTI sich derselben mit Erfolg bedient, es gibt jedoch kein merkwürdigeres Beispiel dieser Art als die 3te Sonate der Frau von Montgeroult (1.) Dieses Stück in welchem eine solche Erhabenheit und tiefe Schwermuth herrscht, ist vorzüglich geeignet, ohne Eintönigkeit (Monotonie) eine Folgenreihe von Oktaven darzustellen, in welcher ein Ausdruck obwaltet der so ergreiffend ist, dass man die Einfachheit der angewendeten Mittel ja selbst den Mangel an Accorden nicht vermisst.

Les effets d'octaves simultanées et successives sont très multipliés dans la musique de Piano; le célèbre CLEMENTI les a surtout employés avec succès, mais aucun exemple de ce genre d'effet n'est plus remarquable que la 3e Sonate de Madame de Montgeroult. (1) Ce morceau, où règnent une si grande élévation, une mélancolie si profonde, est un de ceux où les octaves offrent le plus de continuité sans monotonie et une expression tellement remplie d'intérêt que l'on perd de vue la simplicité des moyens employés et jusqu'à l'absence des accords.

WIRKUNG AUFEINANDERFOLGENDER OKTAVEN AUF DEM CLAVIERE.

EFFET D'OCTAVES SUCCESSIVES SUR LE PIANO.

(3e Sonate de Madame de Montgeroult.)



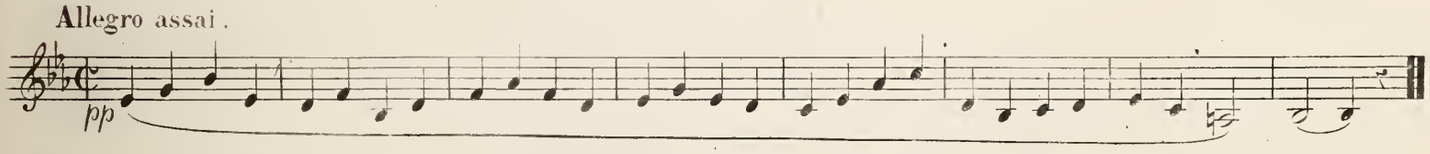
WIRKUNG DES UNISONUS UND DER GLEICHZEITIGEN OKTAVEN in Quintetten.

Unisonus und Oktaven

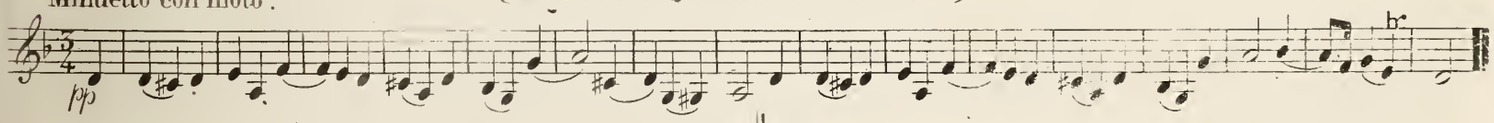
EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES SIMULTANÉS en Quintettes.

Unissons et octaves.

(5e Quintette de Boccherini.)



(Menuet du 37e Quintette de Boccherini.)



Es mögte scheinen als ob diese unterschiedlichen Wirkungen nur beeinträchtigt werden würden, wenn man sie auf einer einzelnen Violine vortrüge, aber die Macht und die Verschiedenartigkeit dieses Instruments ist so gross, dass diese Wirkungen bei demselben einen eigenthümlichen Charakter annehmen und vielleicht unserer Meinung nach, einen ergreifendern Ausdruck erlangen, eben, weil dieser Ausdruck in engere Grenzen eingeschlossen ist, der Unisonus ferner vorzüglich durch die nächste Verwandschaft der Töne gemeinschaftlichen Ursprungs gleichsam Zwillingstöne gebiert.

On pourrait croire que ces divers effets n'auraient qu'à perdre à être rendus par un seul violon, mais telle est la puissance et la variété de cet instrument, que ces effets y prennent un caractère particulier, et qu'ils y acquièrent peut être, à notre sens, une expression plus pénétrante en raison de ce que cette expression est renfermée dans de plus étroites limites, et en ce que, les unissons surtout, y ont encore une plus grande affinité entr'eux puisqu'ils s'y confondent dans une commune origine qui les rend pour ainsi dire jumeaux.

(1) Verfasserin des Cours de Piano.

(1) Auteur du Cours de Piano.

WIRKUNG DES UNISONUS

und der ungleichzeitig (getrennt) oder gleichzeitig gespielten OKTAVEN auf der Violine.

Es ist uns kein Musikstück des gleichzeitig zu spielenden Unisonus für die Violine bekannt, und von Beispielen ungleichzeitiger Oktavenfolgen können wir kaum mehrere als folgende zwei Stellen anführen. (1)

EFFET D'UNISSONS ET D'OCTAVES,

successifs ou simultanés, pour le violon.

Nous ne connaissons aucun morceau de Violon composé en unissons simultanés, et nous n'avons guères à citer, en exemples d'unissons successifs, que les deux passages suivans: (1)

(Concerto de Lamotte.)

Allegro assai.

3e Corde.

Fin.

Segue.

D.C.

(49e Quatuor d'Haydn.)

FINALE.

Allegro con spirito.

Gleichzeitige Oktaven kommen zuweilen in kurzen Notenfolgen vor aber nicht zusammenhängend: hier einige Beispiele. Am Schluss dieses Artikels haben wir einige vollständiger ausgeführte den besonderen Uebungen beigefügt.

Les octaves simultanées ont été employées quelquefois, dans des passages de courte durée, mais non d'une manière suivie: en voici des exemples auxquels nous en avons ajouté d'autres plus développés dans des études spéciales placées à la fin de cet article.

(17e Concerto de Viotti.)

Presto 112 = ♩

Agitato

Ungleichzeitige (getrennte) Oktaven kommen sehr häufig vor, auch gibt es nur selten Uebungen (der Tonleitern nicht zu erwähnen welche wir gegeben haben) die nicht einige besondere Vorschriften für diese Gattung des Effektes enthielten.

Quant aux octaves successives elles sont très fréquemment employées, et il est peu d'études, (sans compter les gammes que nous en avons données) qui ne renferment quelques leçons particulières pour ce genre d'effet.

BEISPIELE.

EXEMPLES.

(25e Etude de Fiorillo.)

Andante.

Auf einer Saite.
Sur une corde.

(19e Etude de Rode.)

Allegretto 84 = ♩

(1) Man findet deren ebenfalls in der 24ten Etude von Fiorillo.

(1) Il s'en trouve également dans la 24e Etude de Fiorillo.

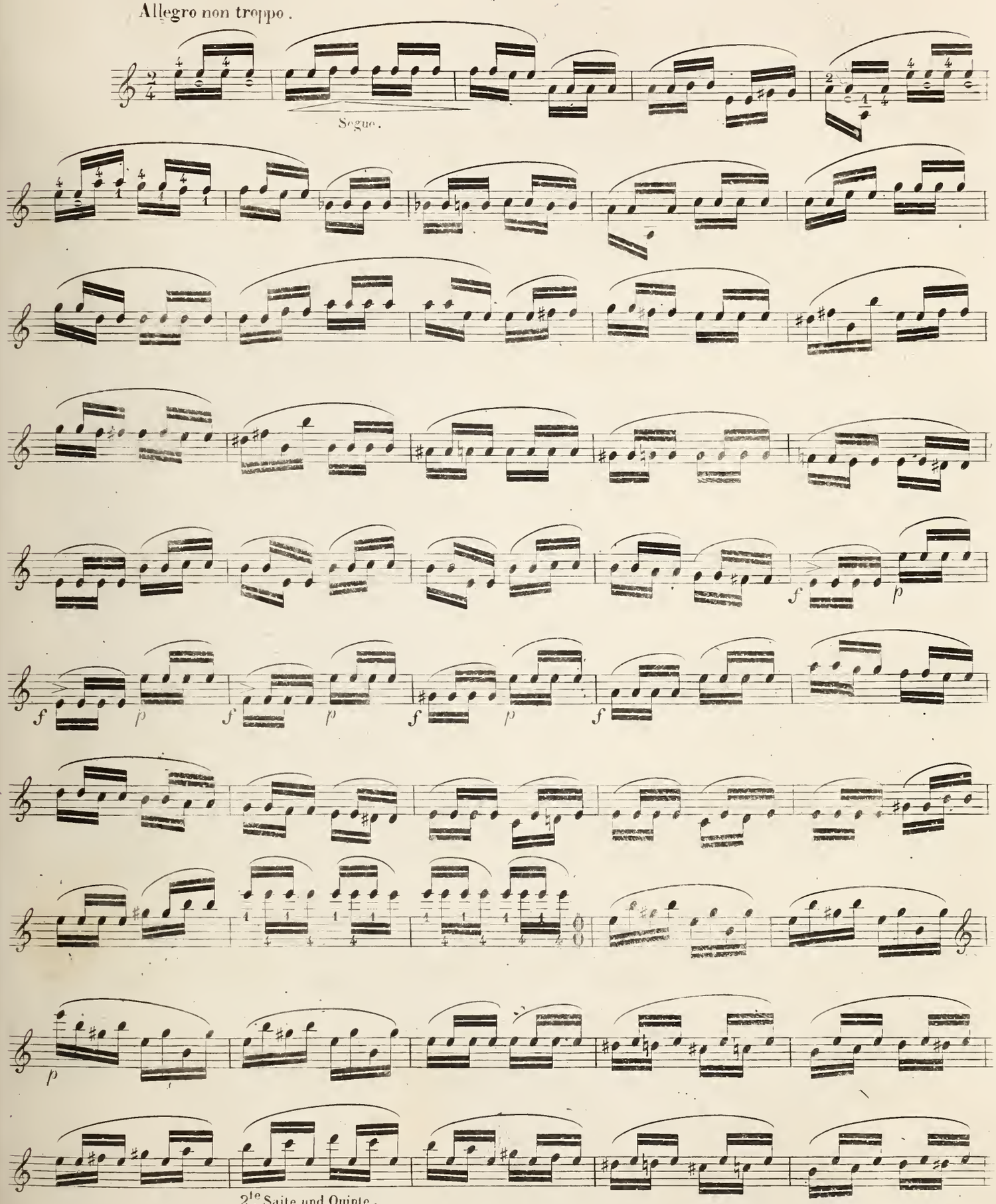
2 UEBUNGEN
für den abwechslenden und gleichzeitigen Unisonus.

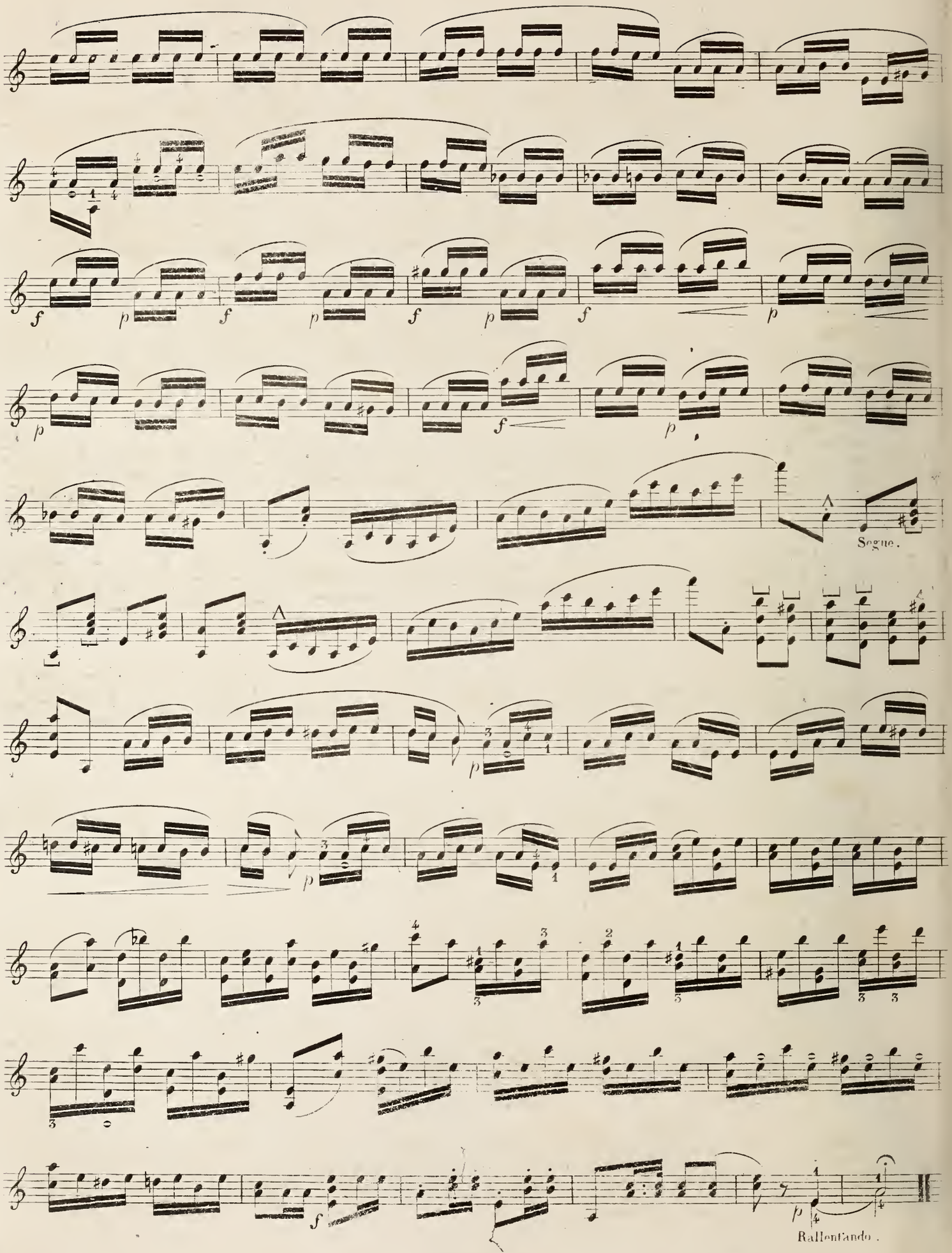
1.te Uebung für den abwechslenden Unisonus.

2 ETUDES
pour les unissons successifs et simultanés.

1re Etude pour les unissons successifs.

Allegro non troppo.

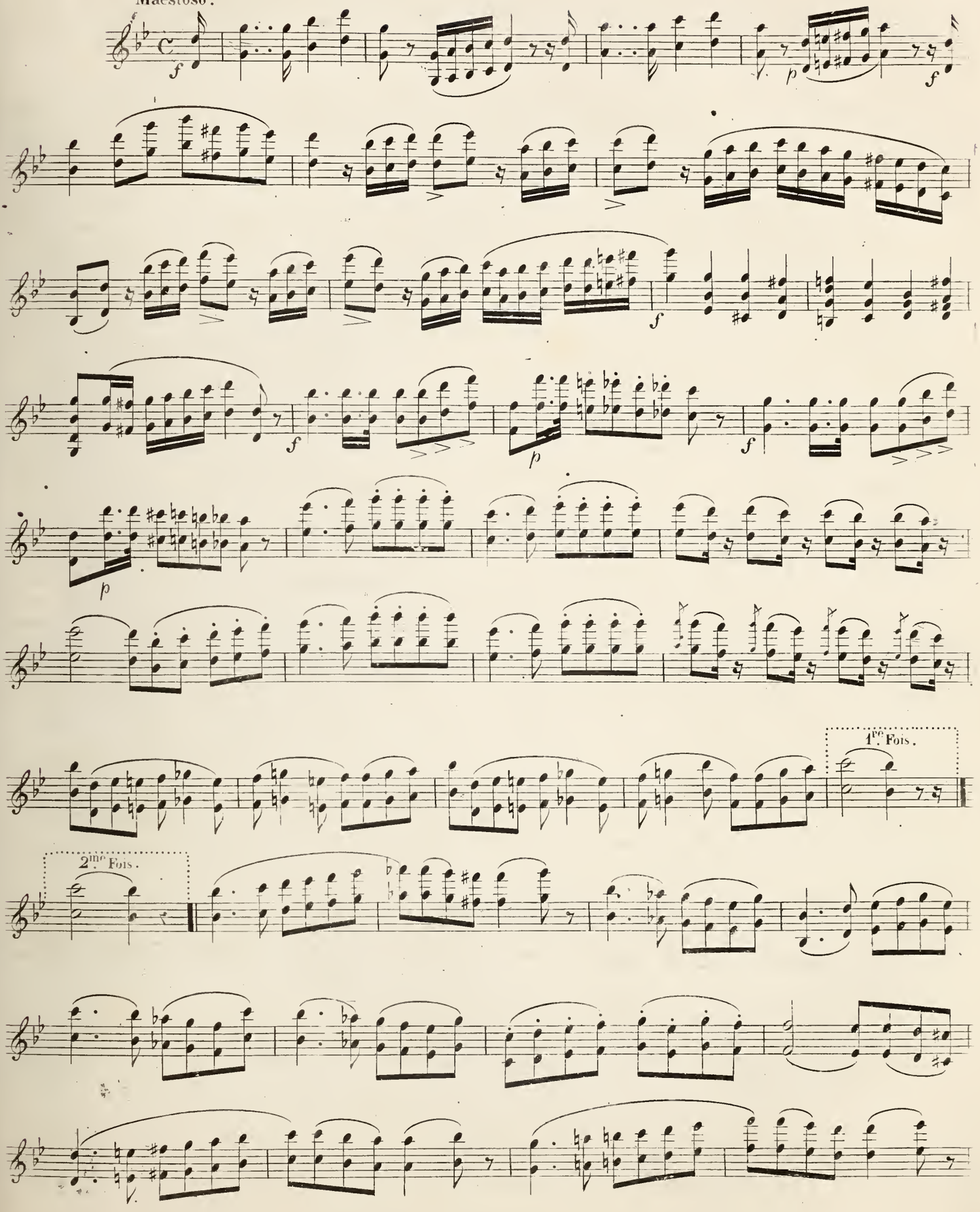


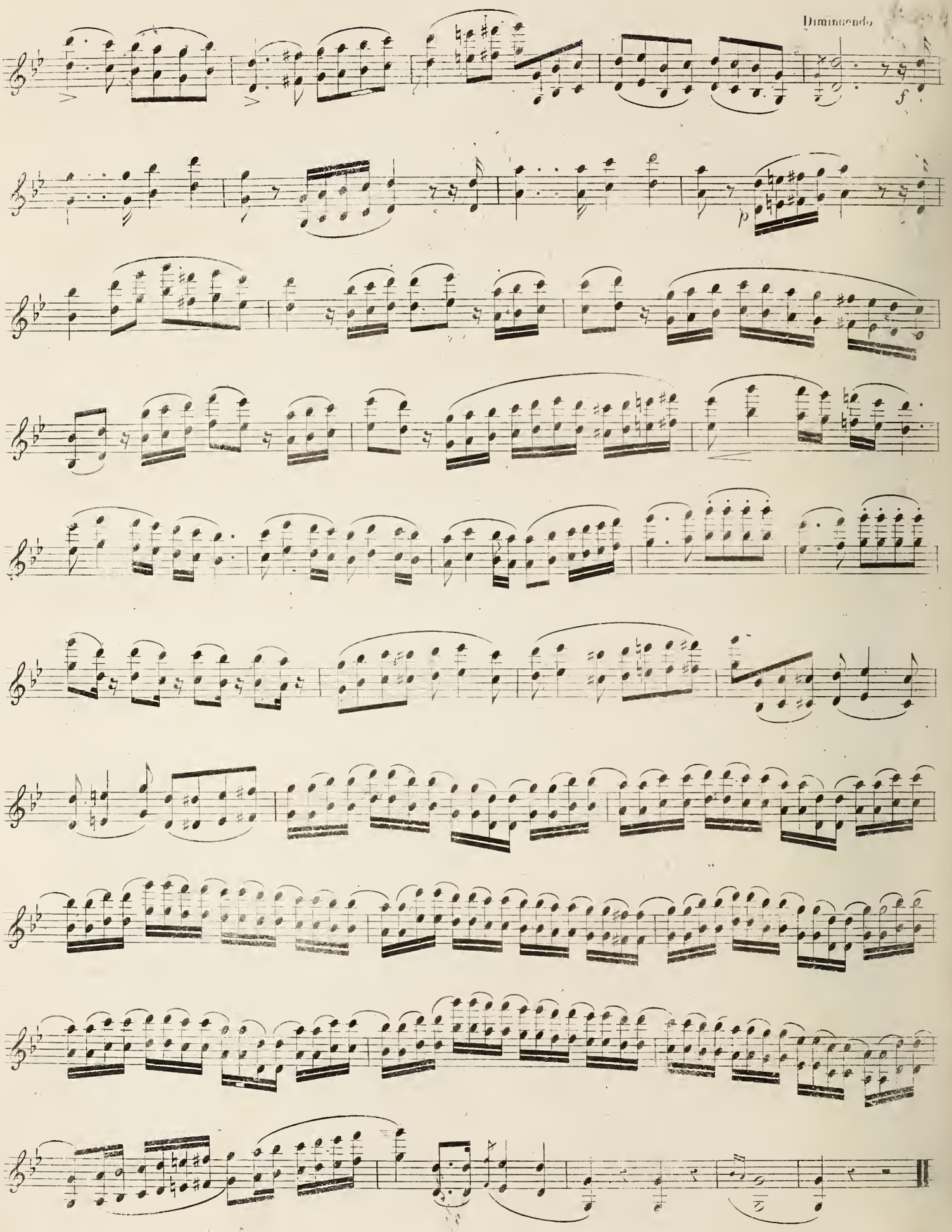

Segue.
Rallentando.

1te UEBUNG
für die gleichzeitigen Oktaven.

1re ETUDE.
Pour les Octaves simultanées.

Maestoso.




Diminuendo
f
p

2te UEBUNG. 2me ETUDE.

Un poco Allegretto.

Dolce.

Dimin.

1re Fois.

2me Fois.

Majeur.

mf

pp

mf

p

f

Dolce.

Cres.

f

p

Rallent.

HARMONISCHE (Flageolet) TÖNE.

Bei jedem tönenden Körper finden, wie die Erfahrung zeigt, abwechselnde Biegungen oder periodische (an eine bestimmte Zeit gebundene) Zusammenziehungen und Ausdehnungen statt, die sich in einer streng abgemessenen Zeitfolge ereignen. Die Weite dieser Schwingungen, selbst bei den Violinsaiten ist gross genug um mit blossem Auge wahrnehmen zu können, dass wenn eine dieser Saiten ertönt, sie ihrer ganzen Länge nach, bald rechts bald links abweichend die gerade Linie verlässt, die sie im Ruhestand einnimmt, jedoch nach dem Plan nach welchem der Bogen geführt wird.

Unter der Benennung Schwingungsraum (ventre de vibration) versteht man die grösste Ausdehnung der abwechslenden Biegungen, welche eine in Schwingung gebrachte Saite um die Linie beschreibt, in der sie sich im Ruhestand befindet, und zwischen den beiden festen Punkten die ihre Länge bestimmen. Erregt man den Ton auf gewöhnliche Weise, sei es durch den Bogen oder durch Anschlag mit dem Finger, so entsteht nur eine einzelne ungetheilte Schwingung, es kann aber geschehen dass eine ertönende Saite sich in mehrere abgesonderte, gleichzeitige Schwingungen von gleicher Länge theilt, die durch unbeweglich scheinende Punkte getrennt sind, welche Knoten genannt werden. Die Töne einer solchen in mehrere abgesonderte Schwingungen getheilten Saite sind sehr von jenen unterschieden welche eben diese Saite bei einer einzelnen Schwingung hervorbringt; selbst die Eigenschaft des Tones ist merklich verändert, es entsteht eine verschiedene Klangfarbe, und weil Töne dieser Gattung sanfter und dem Flötenton ähnlich sind hat man sie Flageolet oder harmonische Töne benannt.

Soll eine Saite sich in zwei Schwingungsräume theilen, so genügt es sie in der Hälfte ihrer Länge durch einen dünnen Körper oder auch mit der Fingerspitze leise zu berühren, während man sie wie gewöhnlich durch den Bogen in Bewegung setzt, betrachtet man sie dann in sehr schräger Richtung, so nimmt man die zwei schwingenden Theile sehr deutlich wahr, wie auch den mit dem Hinderniss in Beziehung stehenden Punkt oder Knoten. Die Saite wird, mit einem Worte, sich in 2, 3, 4, 5 etc. Schwingungen, die im Unisonus stehen, theilen, wenn man den Finger leise auf die Hälfte, den 3.ten, 4.ten, 5.ten etc. Theil derselben sowohl gegen den Steeg als gegen den Sattel hin setzt, der Ton wird aber deutlicher und leichter ansprechen, wenn es auf der lezten Abtheilung gegen den Steeg hin geschieht, als auf der lezten Abtheilung gegen den Sattel oder auf anderen dazwischen liegenden Punkten. SAUVEUR, welcher zuerst entdeckte dass die Saiten sich in mehre unterschiedene Schwingungen abtheilen liessen, hat die Gesetze dieser Erscheinung genau bestimmt und erkannt, dass wenn die Saite sich in zwei Schwingungen theilt, sie doppelt so viel Schwingungen in der nämlichen Zeit vollbringt, mithin einen eine Oktave höheren Ton hören lässt als jene bei welcher nur ein Schwingungsraum statt fand, zugleich bemerkte er dass wenn drei in der Schwingung begriffen sind die Zahl der Schwingungen dreifach ist, überhaupt dass die Zahl der Schwingungen mit den in der Schwingung begriffenen Theilen im Verhältniss steht. Daraus folgt, dass wenn man den Ton jeder Saite die nur eine Schwingung macht C 1 (das 1.e C oder den Grundton benennt,) dieser Ton C 2 (oder die höhere Oktave) sein wird, wenn die Saite in zwei Schwingungen getheilt ist G 2 (oder das G der 2.ten Oktave oder Duodezime) wenn die Schwingung dreitheilig ist C 3 (oder die doppelt hohe Oktave) wenn sie viertheilig ist, und so ferner.

Die folgende Tabelle bezeichnet in der ersten Reihe die Zahl der schwingenden Theile, und zugleich die Zahl der Schwingungen der ganzen Saite, angenommen dass die Einheit die Schwingungen der ganzen Saite bedeuten soll: in der 2.ten Rei-

SONS HARMONIQUES.

Lorsqu'un corps quelconque rend un son, l'observation montre qu'il est toujours le siège de flexions alternatives ou de contractions et de dilatations périodiques qui s'exécutent dans des tems rigoureusement égaux. L'Amplitude de ces vibrations, même dans les cordes du violon, est assez grande pour qu'on puisse apercevoir à l'œil simple que quand une de ces cordes résonne elle s'infléchit dans toute sa longueur, tantôt à droite, tantôt à gauche, en s'écartant de la ligne droite qu'elle occupe dans l'état de repos, mais en restant toujours dans le plan dans lequel on promène l'archet.

On désigne par l'expression de ventre de vibration les inflexions alternatives que produit la corde autour de sa position de repos et entre les deux points fixes qui déterminent sa longueur. Lorsqu'on produit le son par la méthode ordinaire, soit à l'aide de l'archet, soit en pinçant la corde, elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, mais il peut arriver qu'une corde, en résonnant, se partage en plusieurs ventres de vibrations, ou parties vibrantes de même longueur qui exécutent leurs vibrations dans le tems et qui sont séparées les unes des autres par des points qui paraissent immobiles, et que, pour cette raison, on a appelé des nœuds de vibration. Les sons d'une corde qui vibre ainsi en se partageant en un plus grand nombre de parties vibrantes diffèrent beaucoup de ceux que rend la même corde lorsqu'elle ne présente qu'un ventre de vibration: la qualité même du son est notablement changée, le timbre en est différent; et, parceque les sons de cette espèce sont plus doux et analogues à ceux de la flûte, on les a appelés sons harmoniques.

Pour déterminer une corde à se partager en deux ventres de vibration, il suffit de la toucher légèrement au milieu de sa longueur avec un corps mince ou même avec le bout du doigt, tandisqu'on l'ébranle à l'ordinaire à l'aide de l'archet: si on la regarde alors très obliquement on apperçoit distinctement les deux parties vibrantes et le point nodal qui correspond à l'endroit où se trouve l'obstacle. En général la corde se divisera en deux, trois, quatre, cinq, etc., parties vibrantes égales en longueur et vibrant à l'unisson, si l'on pose le doigt très légèrement à la moitié, au tiers, au quart, au cinquième, etc., de la longueur de la corde, soit du côté du chevalet, soit du côté du sillet, mais le son sera plus net, et l'on sera plus certain de l'obtenir si l'on pose le doigt à la dernière division du côté du chevalet que si on le pose à la dernière division du côté du sillet ou sur d'autres points intermédiaires de division. SAUVEUR qui le premier a découvert que les cordes pouvaient ainsi se subdiviser en plusieurs parties vibrantes, a déterminé les lois exactes de ce genre de phénomène, et il a reconnu que, quand la corde se partageait en deux parties vibrantes, elle faisait un nombre double de vibrations dans le même tems, et par conséquent qu'elle faisait entendre un son à l'octave de celui qu'elle donne lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration; il a reconnu également que lorsqu'il y a trois parties vibrantes le nombre des vibrations est triple, et, en général que les nombres des vibrations sont proportionnels à ceux des parties vibrantes. Il résulte de là que si l'on appelle en général UT 1 (le 1.er UT ou le son fondamental) le son de la corde lorsqu'elle ne présente qu'un seul ventre de vibration, ce son deviendra UT 2, (ou l'octave aigüe) lorsque la corde se divisera en deux parties vibrantes, SOL 2 (le SOL de la deuxième octave ou la douzième) lorsqu'il y aura trois ventres, UT 3 (ou la double octave aigüe) lorsqu'il y aura quatre ventres, et ainsi de suite.

Le tableau suivant indique, dans sa première colonne, le

he bezeichnet sie die Töne welche sich auf die Zahl der schwingenden Theile und die Schwingungen selbst beziehen.

Anzahl der schwingenden Theile und der Schwingungen.	Töne.	
1	C 1	
2	C 2	
3	G 2	
4	C 3	
5	E 3	
6	G 3	
7	AIS 3	zu hoch.
8	C 4	
9	D 4	
10	E 4	
11	FIS 4	zu tief.
12	G 4	
13	AS 4	zu hoch.
14	AIS 4	zu hoch.
15	H 4	
16	C 5	
Etc.	Etc.	

=Es versteht sich, dass wenn der Grundton der Saite ein =anderer als C, z. B. G wäre, dass man alsdann, um die Reihefol=ge der Harmonikatöne dieser neuen Saite zu erlangen, alle Tö=ne in der zweiten Reihe dieser Tabelle um eine Quinte erhö=hen müsste, um zwei Quinten, wenn die Saite ein D ist, und so =fort.= (1)

TABELLE

der Harmonikatöne auf der G Saite.

Ton der ganzen Saite. Grundton.	Oktave der leeren Saite	12te oder Quinte 2.	15te oder 8va 2.	17te oder Terze 3.	19te oder Quinte 3.	21te oder 7me 3 etwas tief.	22te oder 8ve 3.
1	2	3	4	5	6	7	8

23te oder Secunde 4.	24te oder Terze 4.	25te oder Quarte 4.	26te oder Quinte 4.	27te oder Sexte 4.	28te oder 7me 4.	29te oder erhöhte 7me 4.	30te oder 8ve 4.
9	10	11	12	13	14	15	16

In der Saitenhälfte nach dem Sattel.

nombre des parties vibrantes et en même tems celui des vibrations, dans la supposition où l'on désignerait par l'unité le nombre des vibrations de la corde entière: dans sa deuxième colonne il indique les sons qui correspondent aux nombres des parties vibrantes et à celui des vibrations.

Nombre des parties vibrantes et des vibrations.	Sons.	
1	UT 1	
2	UT 2	
3	SOL 2	
4	UT 3	
5	MI 3	
6	SOL 3	
7	LA♯ 3	Trop aigu.
8	UT 4	
9	RE 4	
10	MI 4	
11	FA♯ 4	Trop grave.
12	SOL 4	
13	LA♭ 4	Trop aigu.
14	LA♯ 4	Trop aigu.
15	SI 4	
16	UT 5	
Etc.	Etc.	

=Il est clair que si le son fondamental de la corde, au lieu =d'être un UT, était par exemple un SOL, il faudrait, pour obte=nir la série des harmoniques de cette nouvelle corde, élever =d'une quinte tous les sons de la deuxième colonne de ce ta=bleau, les élever de deux quintes pour avoir ceux d'une cor=de qui ferait entendre le son RÉ, et ainsi de suite.= (1)

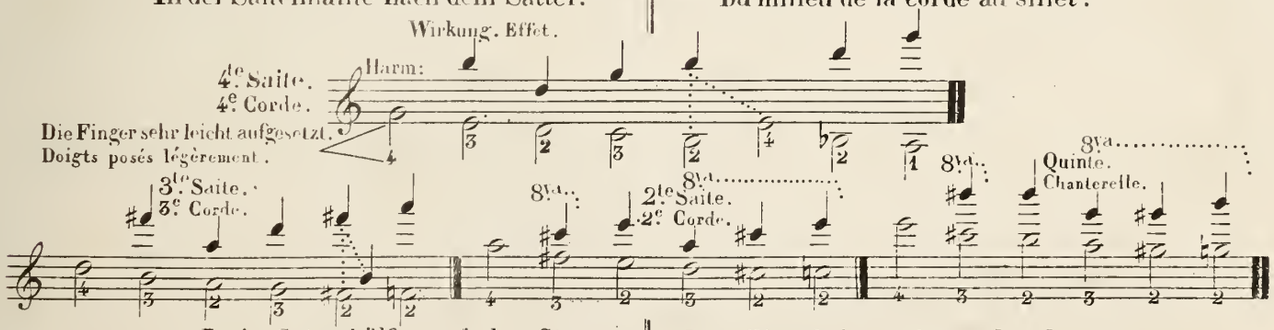
TABLEAU

Des sons harmoniques sur la corde SOL.

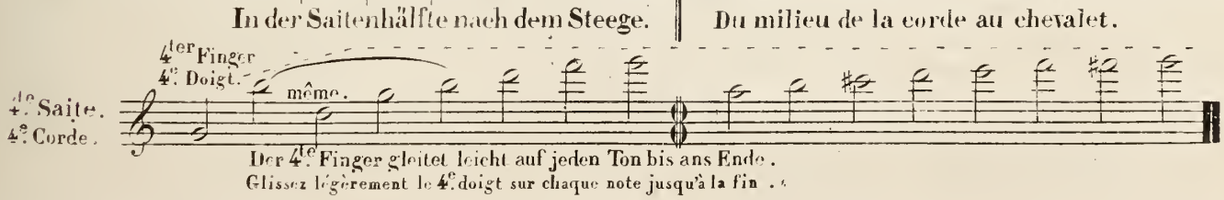
Son de la corde entière. Fondamental.	Octave de la corde à vide.	12e ou quinte 2.	15e ou 8ve 2.	17e ou Tierce 3.	19e ou quinte 3.	21e ou 7me 3 un peu grave.	22e ou 8ve 3.
1	2	3	4	5	6	7	8

23e ou seconde 4.	24e ou tierce 4.	25e ou quarte 4.	26e ou quinte 4.	27e ou sixte 4.	28e ou 7me 4.	29e ou 7me 4 majeur.	30e ou 8ve 4.
9	10	11	12	13	14	15	16

Du milieu de la corde au sillet.



In der Saitenhälfte nach dem Steege. | Du milieu de la corde au chevalet.

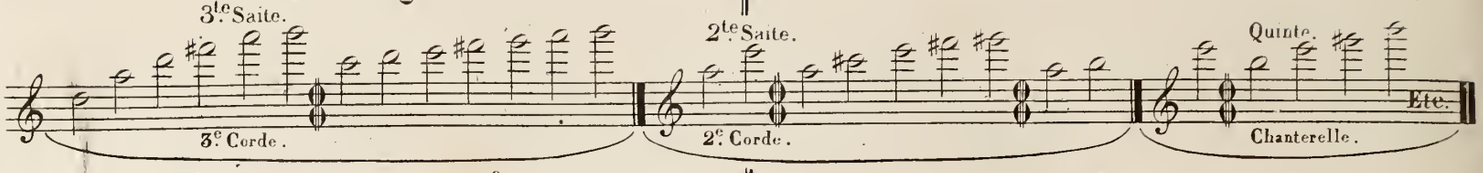


(1) Memoires de Mr Savart.

(1) Memoires de Mr Savart.

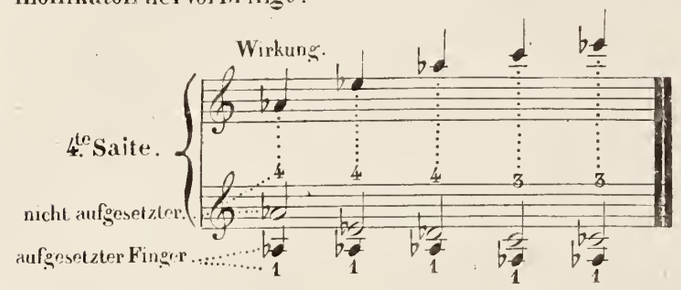
Nämlicher Erfolg auf den andern Saiten.

Même résultat sur les autres cordes.



KÜNSTLICHE HARMONIKATÖNE.

Setzt man in bestimmten Intervallen zwei Finger zu gleicher Zeit, den einen fest und den andern ganz leicht auf die Saite, so erhält man künstliche Harmonikatöne. Sie werden deswegen so benannt, weil der festaufliegende Finger gleichsam einen die Saite willkührlich verkürzenden Sattel abgibt, während der andere den der Eintheilung entsprechenden Harmonikaton hervorbringt.

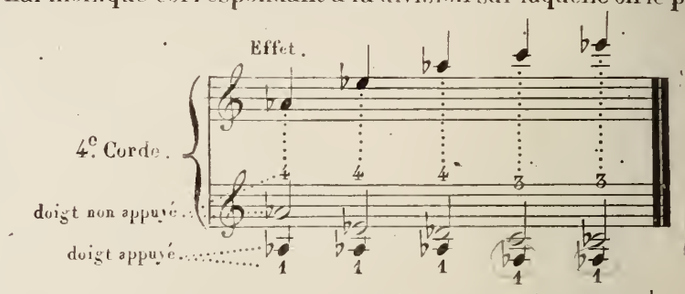


In diesem Beispiel verkürzt der auf das AS gesetzte 1te Finger die Saite um einen halben Ton und ein zu gleicher Zeit auf den oberen Noten sanft aufliegender Finger, gibt die einen halben Ton höher liegenden Harmonikatöne.

Setzt man den 1ten Finger diesem Verfahren gemäss nach einander auf das H, C, D, etc. und lässt demselben einen anderen, der Ordnung nach, folgen, welcher die Saite leise berührt, so findet man die Harmonikatöne einen, zwei, drei Töne höher liegend und so ferner: auf diese Art werden die Tonleitern künstlicher Harmonikatöne gebildet.

SONS HARMONIQUES ARTIFICIELS.

Placez, à des intervalles déterminés, deux doigts en même temps sur la même corde, l'un, fortement appuyé, et l'autre, posé très légèrement, vous obtiendrez par ce moyen des sons harmoniques artificiels, on les appelle ainsi parce que le doigt appuyé devient alors un sillet mobile qui raccourcit la corde à volonté, tandis que l'autre doigt ne faisant que l'effleurer, détermine le son harmonique correspondant à la division sur laquelle on le pose.

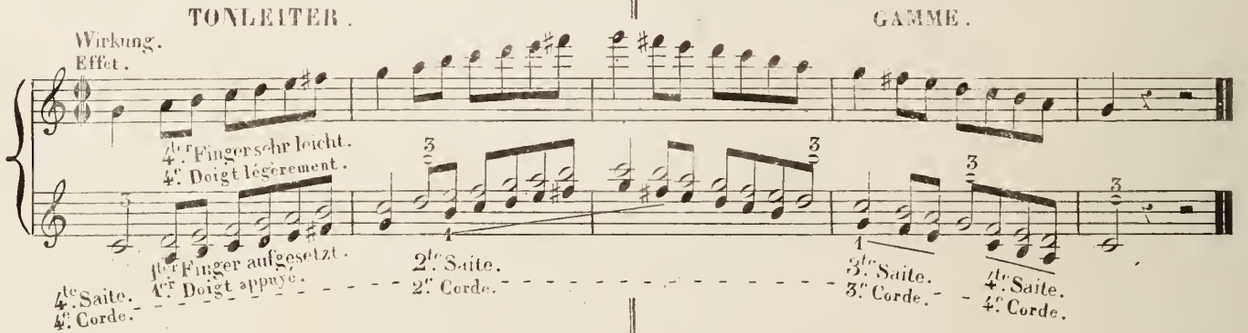


Dans cet exemple, le 1er doigt étant appuyé sur le LA♭, raccourcit la corde d'un demi ton, et un autre doigt, posé légèrement et en même temps sur les notes supérieures, donne les sons harmoniques un demi ton plus haut.

Par une conséquence de ce procédé, en appuyant le 1er doigt successivement sur SI, UT, RÉ, etc., et faisant suivre dans l'ordre correspondant un autre doigt qui effleure la corde, on trouvera les sons harmoniques un, deux, trois tons plus haut, et ainsi de suite: c'est de cette manière que l'on fait la gamme en sons harmoniques artificiels.

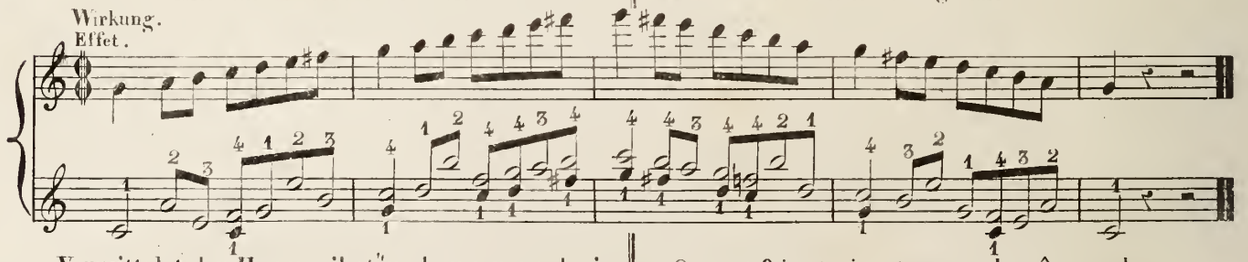
TONLEITER.

GAMME.



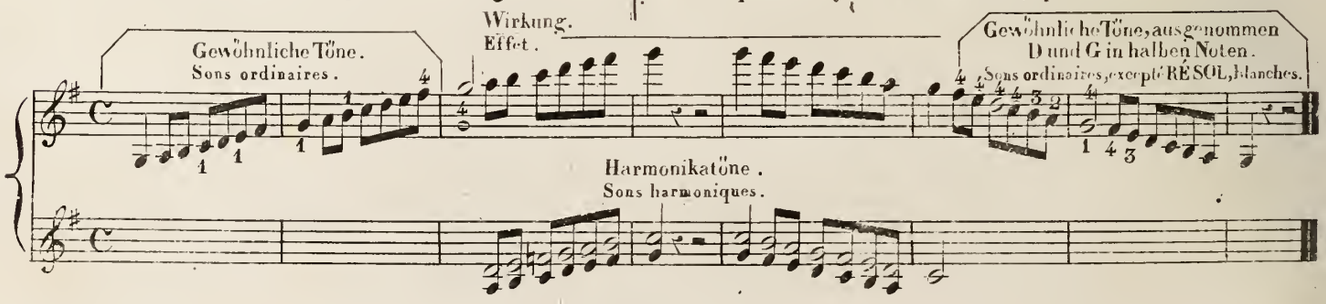
Eine andere Art die Tonleiter zu bilden

Autre manière de faire la gamme.

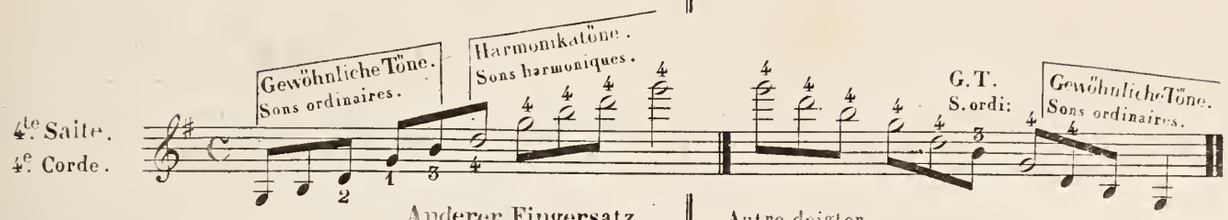


Vermittelst der Harmonikatöne kann man drei Oktaven auf einer Saite hervorbringen.

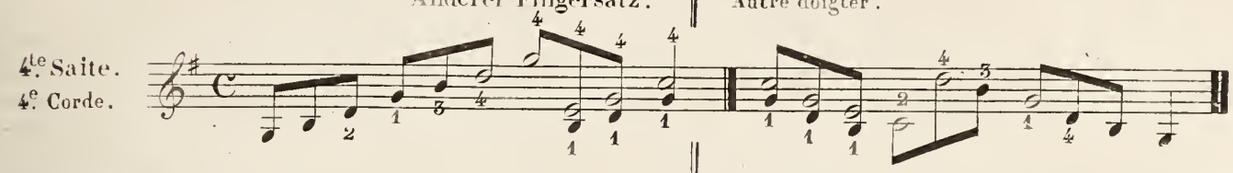
On peut faire trois octaves sur la même corde par le moyen des sons harmoniques.



Drei Oktaven in Accordengängen. | Trois octaves en notes d'accord.



Anderer Fingersatz. | Autre doigter.



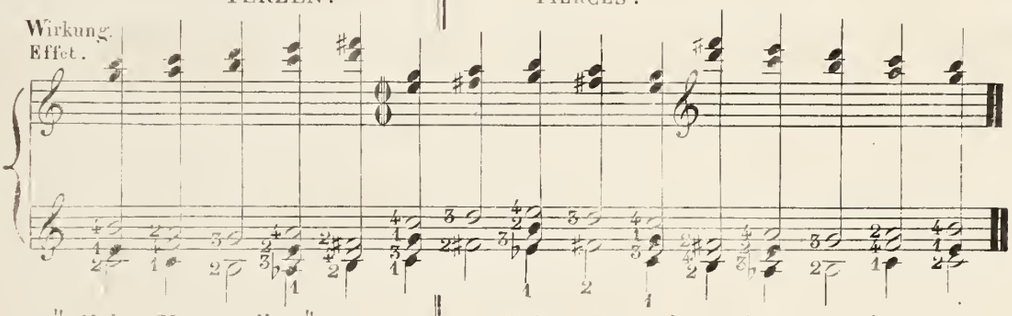
Befolgt man den hier oben angemerkten Fingersatz, so erhält man dieselbe Wirkung, eine Quinte höher, auf der D, A und E Saite; aber die höhen Töne auf der letztern sind zu hoch um eine angenehme Wirkung machen zu können.

En suivant les doigters ci dessus on obtient les mêmes effets une quinte plus haut, sur la corde RÉ, et sur les cordes LA et MI, mais les sons de la chanterelle, dans les notes élevées, sont trop aigus pour être employés d'une manière agréable.

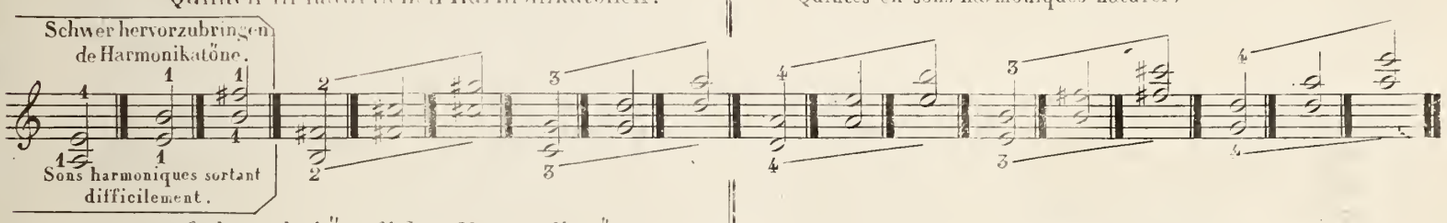
TERZEN. | TIERCES.

Zeichen:
Der Finger liegt leicht auf der Harmonikanote = 𝅗𝅥
Der Finger wird wie gewöhnlich aufgesetzt = ♩

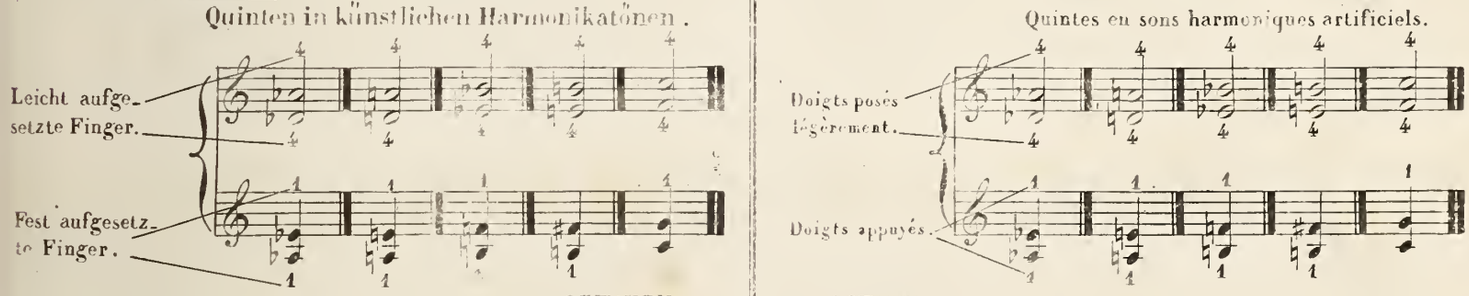
Signes:
Doigt legérement posé ou note harmonique = 𝅗𝅥
Doigt appuyé ou note comme à l'ordinaire = ♩



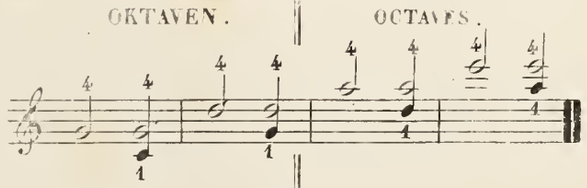
Quinten in natürlichen Harmonikatönen. | Quintes en sons harmoniques naturels



Quinten in künstlichen Harmonikatönen. | Quintes en sons harmoniques artificiels.

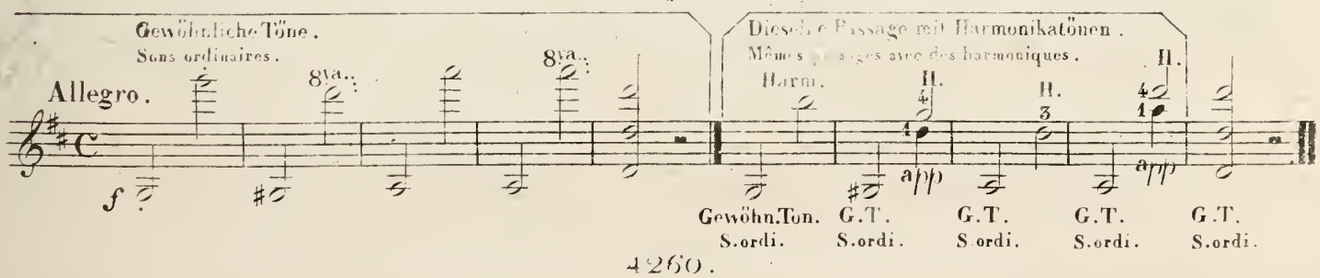


OKTAVEN. | OCTAVES.



Weit entfernte Intervalle können vermittelst der Harmonikatöne leicht gespielt werden.

Intervalles éloignés [illegible] facil[illegible] en des sons harmoniques.

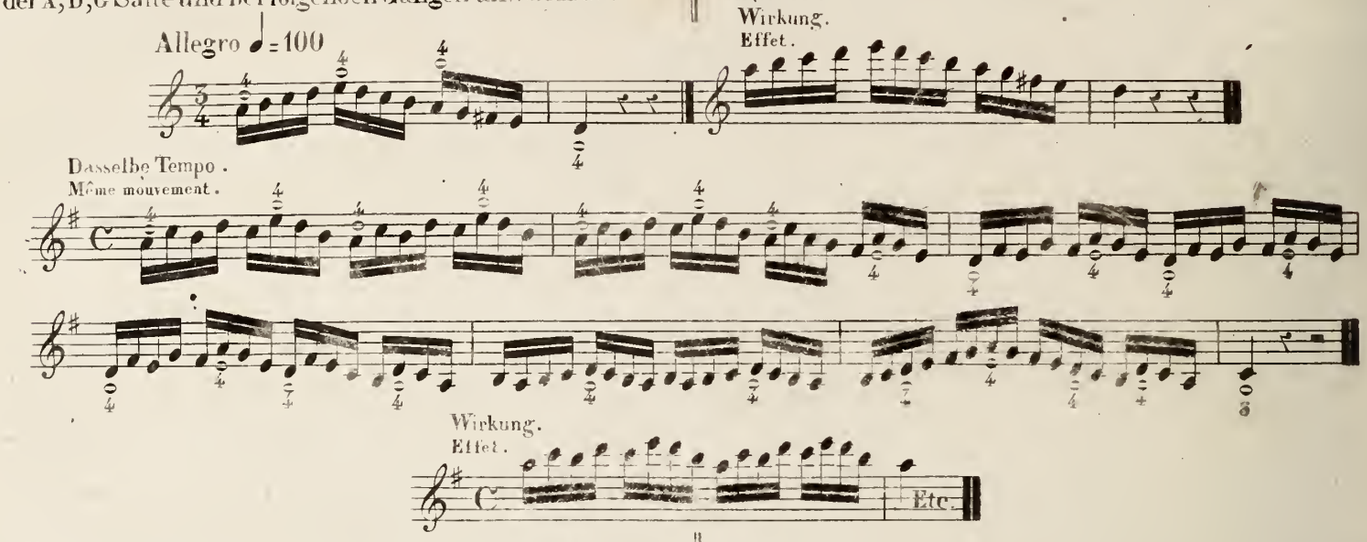


NB. Es gibt noch ein Mittel die Harmonikatöne hervorzubringen, welches wir zufällig entdeckt haben. Wenn man die Finger etwas stärker als zur Hervorbringung der Harmonikatöne nöthig ist jedoch viel schwächer als gewöhnlich aufsetzt, und zugleich durch den Bogen eine sehr lebhafte Schwingung der Saite bewirkt, so ertönt jede Note (die natürlichen Harmonikatöne A, D, G ausgenommen) in der Oktave, wenn man Sorge trägt den Bogen über das Ende des Griffblattes zu setzen, wenn man auf der 2ten und 3ten, u. ihn davon zu entfernen, wenn man auf der 4ten Saite spielt.

Bis jetzt schien uns dieses Mittel nur in der 1ten Lage und auf der A, D, G Saite und bei folgenden Gängen anwendbar.

NOTA. Il est encore un moyen d'obtenir des sons harmoniques et que le hasard nous a fait découvrir: en posant les doigts un peu plus que pour effleurer la corde et toutefois beaucoup moins que pour les sons ordinaires et en excitant vivement la vibration de la corde avec l'archet, chaque note (autre que les harmoniques naturels LA, RÉ, SOL,) sonne alors à l'octave si l'on a soin de placer l'archet au dessus de l'extrêmité de la touche en jouant sur la 2e et la 3e corde, et de l'en éloigner lorsque l'on joue sur la 4me.

Jusqu'à présent ce moyen ne nous a paru praticable qu'à la 1e position sur les cordes LA, RÉ, SOL, et dans les traits suivans.



Es scheint nicht als ob die Physiker die auf solche Weise hervorgebrachten Töne bis jetzt untersucht hätten. Es ist eine Erscheinung deren Gesetze zu bestimmen vielleicht wichtig sein dürfte und die wir glaubten der Aufmerksamkeit der Akustiker empfehlen zu müssen.

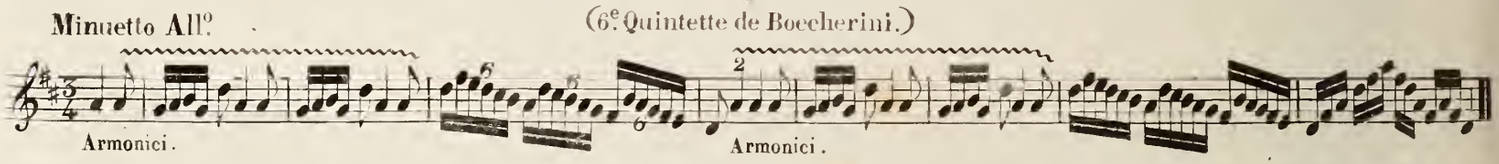
Il ne parait pas que les Physiciens se soient occupés des sons qu'on peut produire par ce procédé; c'est un genre de phénomène dont il serait peut être important de déterminer les lois et que nous avons cru devoir signaler à l'attention des savans qui s'occupent spécialement de l'Acoustique.

DIE ART DIE HARMONIKATÖNE ZU SCHREIBEN.

In leichten Passagen von kurzer Dauer haben einige Componisten die Harmonikatöne so geschrieben, wie sie mit den Fingern gegriffen werden müssen, ohne Rücksicht auf das Gesicht zu nehmen und haben sich darauf beschränkt die Wörter: Armonici oder Harmoniques darunter zu schreiben z. B.

MANIÈRE D'ÉCRIRE LES SONS HARMONIQUES.

Dans les passages faciles et de peu de durée, quelques compositeurs ont indiqué les notes harmoniques telles qu'elles doivent être faites par les doigts sans égard pour la vue, et se sont bornés à mettre au dessous le mot Armonici, Harmoniques, comme dans cet exemple:

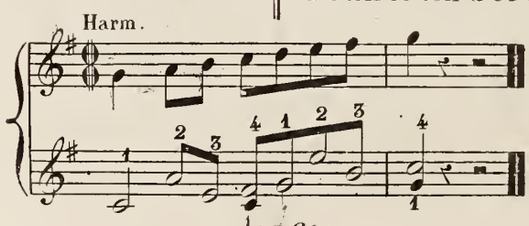


Wenn aber eine Passage länger oder verwickelter ist, so ist es besser wenn man diese Töne so schreibt, wie man sie hört und eine zweite Linie beifügt, auf welche die Stellen, wo sie zu finden sind, durch Noten bezeichnet enthält. Ohne diese Vorsicht, wie z. B. im vorhergehenden Beispiele, erblickt das Auge den Ton G anstatt des D und da es nicht mehr mit den Fingern in Beziehung steht, können dadurch grosse Irrthümer, oder wenigstens viele Unsicherheiten bei der Ausführung entstehen.

In folgendem Beispiele gehören die Harmonikatöne zu G dur, aber die Noten des Fingersatzes lassen sie als zu C dur gehörig erscheinen.

Mais lorsqu'un passage est plus étendu ou plus compliqué, il vaut mieux le noter tel qu'on l'entend et écrire en seconde ligne au dessous les notes sur lesquelles il faut poser les doigts. Sans cette précaution, l'œil voyant, ainsi que dans l'exemple précédent, le ton de SOL pour le ton de RÉ, et ne se trouvant plus en rapport avec les doigts, il pourrait en résulter de grandes erreurs ou, tout au moins, beaucoup d'incertitude dans l'exécution.

Dans l'exemple suivant les sons harmoniques appartiennent au ton de SOL, et les notes du doigter annoncent à l'œil le ton d'UT.



Die erste, für sich allein, mit der einfachen Bezeichnung: Harm. (harmoniques) geschriebene Zeile, würde die Finger täuschen, denn bei Harmonikatönen, muss man ganz andere Noten als bei den gewöhnlichen Tönen anwenden und folglich ganz von denen verschiedene, welche man sieht.

Die zweite Zeile allein geschrieben, würde den Spieler täuschen, weil man zur Erlangung der Harmonikatöne, den Fingern andere Noten vorzuschreiben genöthigt ist, als die welche gehört werden sollen.

Wenn man aber eine solche Stelle auf zwei Linien schreibt, so zeigt die 1.te die Töne an, wie sie gehört werden sollen, und die 2.te wie sie gegriffen werden müssen um die Harmonikatöne aufzufinden.

Bei dieser theoretischen Uebersicht der Harmonikatöne, beabsichtigten wir einen Begriff über deren Entstehung, Hülfsmittel und Grenzen zu geben.

Wir fügten eine kurz gefasste Darstellung der zunächst liegenden Mittel bei, deren man sich bedienen kann um sie hervorzubringen, machten den Vortheil fühlbar der aus Effektmitteln gezogen werden kann, welche das Talent stets wohl anzuwenden weiss, warnten aber zugleich vor deren Missbrauch.

Der glücklichste und zugleich sinreichste Gebrauch der Harmonikatöne in Doppelgriffen, scheint uns Hr. PAGANINI in einer seiner Variationen über ein Thema von HAYDN preghiera genannt, gemacht zu haben (Hr. PAGANINI war der Erste, welcher diese in Anwendung brachte, und mit welcher Geschicklichkeit, ist bekannt) Sie reihen sich, wie von selbst dem Tone zweier Flöten an, und sind von bewundernswerther Wirkung.

Da die Harmonikatöne ihrer Art nach ausserhalb der Grenze liegen, wie man bisher für die Violine schrieb, so hat man, um sie mit Erfolg zu üben, die Werke der Herren Guhr und Mazas zur Hand zu nehmen, welche besondere Abhandlungen über dieses Effektmittel geliefert haben.

Wir beschränken uns desshalb hier auf das folgende einfachste Beispiel von Harmonikatönen. (1)

La 1e ligne, écrite seule, et avec cette simple indication: Harm. (harmoniques) tromperait les doigts, car pour obtenir les sons harmoniques il faut faire d'autres notes que celles employées pour les sons ordinaires et, par conséquent, des notes différentes de celles qu'on voit.

La 2e ligne, écrite seule, ferait tromper l'exécutant, car, pour obtenir les sons harmoniques on est obligé de présenter aux doigts, dans cette 2e ligne, d'autres notes que celles qu'on veut faire entendre.

Mais en écrivant le même passage sur deux lignes, la 1e indique les notes telles qu'on doit les entendre; la 2e telles qu'il faut que les doigts les fassent pour trouver les harmoniques.

En donnant un apperçu de la théorie des sons harmoniques notre but a été d'en faire connaitre la cause, les ressources, et limites.

Nous y avons ajouté un exposé succint des premiers moyens dont on peut se servir pour les faire.

Nous avons fait sentir l'avantage que l'on pouvait tirer des choses d'Effet, dont le génie sait toujours si bien profiter, et nous avons également signalé leur danger.

L'emploi le plus heureux et en même temps le plus ingénieux des sons harmoniques nous parait avoir été fait par Mr PAGANINI dans une de ses variations sur le thême d'HAYDN appelé la Prière: les sons harmoniques en double corde, (dont Mr. PAGANINI est le premier qui ait fait usage, et l'on sait avec quelle habilité,) viennent comme d'eux mêmes se joindre aux flûtes et sont d'un effet admirable.

Les sons harmoniques se trouvant, par leur nature, en dehors de la manière dont on a, jusqu'à présent, écrit pour le Violon, si l'on veut les étudier avec fruit, il faut avoir recours aux ouvrages de Mr Guhr et de Mr. Mazas qui traitent spécialement de ce genre d'effets.

C'est pourquoi nous nous bornons ici à donner l'exemple le plus simple des sons harmoniques. (1)

J. J. Rousseau's Arie von drei Noten.

Air à trois notes, de J. J. Rousseau.

Lento.

mf Wirkung. Effet.

pp 4.ter Finger. 4.e Doigt.

pp 1.ter Finger. 1.er Doigt.

Rallentando.

(1) NB. Bisher war es noch nicht völlig gelungen, die Harmonikatöne unzweideutig zu bezeichnen, wodurch der Schwierigkeit, sie zu spielen, eine zweite, nämlich sie zu lesen erwuchs; Hr. Mazas aber hat sie in seiner Violinschule durch Noten dargestellt, welche deren Studium erleichtern und alle Verwirrung beseitigen. In den von uns angeführten Beispielen, über die Harmonikatöne, haben wir uns der Zeichen bedient, die in seiner Methode enthalten sind.

(1) Nota: On n'avait point encore bien réussi à présenter les sons harmoniques sans équivoque, et il en résultait une difficulté de plus à ajouter à celle de les faire, c'était celle de les lire; mais Mr. Mazas, dans sa Méthode de Violon, les a notés de manière à en simplifier l'étude et à prévenir toute confusion; dans les exemples que nous avons donnés sur les sons harmoniques, nous nous sommes servis des signes qu'il a adoptés pour sa Méthode.

KUNSTLICH HERVORGEBRACHTE SCHATTIRUNG (Nuance)

SOURDINE (Dämpfer.)

Eine künstlich hervorgebrachte Nuance kan man diejenige nennen, welche auf der Violine durch den Gebrauch eines Dämpfers entsteht, und von jenen Schattirungen (nuances) unabhängig ist, die in der Biegsamkeit des Bogens begründet sind. Der Dämpfer (Sourdine) scheint dem Tone etwas Molltonartiges mitzutheilen. Der durch ihn bewirkte bedeckte Klang, hat etwas dem Geheimnissvollen verwandtes, sanftes und klagendes. Er erfrischt und beruhigt die öfters durch glänzende Effekte ermüdeten Sinne, und bereitet sie auf andere Eindrücke vor, die um so wirksamer sind, weil ein Gegensatz sie herbeiführte. Als Vorbereitung zu ernsthafter Stimmung, begünstigt er jene tiefe Rührung, welche für zärtliche, zur Trauer geneigte Seelen, so grossen Reitz hat, denn die Musik vermag Empfindungen zu erregen welche das Vergnügen selbst überbieten, und sogar zur Wohlthätigkeit anfeuern.

Wirkung des Dämpfers.

Daher ist es nothwendig sich des Dämpfers überall zu bedienen wo der Componist dessen Gebrauch vorschreibt. Es würde vergeblich sein, ihn durch leises (piano) Spielen ersetzen zu wollen, und wir glauben hinlänglich fühlbar gemacht zu haben, dass diese Klangfarbe (timbre) durch kein anderes Mittel zu erreichen ist.

(Siehe das Andante der Symphonie in Emoll, die Introduction zur Schöpfung von Haydn, das Adagio des Quintetts in G moll von Mozart, das Trio über den Tod Haydns, und schliesslich das bewundernswürdige Crucifixus der Messe für vier Stimmen von Cherubini.)

NB. Das Aufsetzen des Dämpfers auf den Steeg hat mehrere Unbequemlichkeiten.

1.) Kann man ihn nicht aufsetzen, ohne im Spielen unterbrochen oder gehindert zu werden.

2.) Verändert er die Stimmung der Violine.

3.) Ihn wieder abzunehmen, ist eben so störend als das Aufsetzen.

Daher wäre zu wünschen, dass die Instrumentenmacher ein Mittel suchten, welches den Spielenden befähigte, den Ton der Violine zu dämpfen, und die Dämpfung wieder aufzuheben, ohne sein Spiel zu unterbrechen, bei welchem jedoch die dem gewöhnlichen Dämpfer eigenthümliche Klangfarbe keine Veränderung erleiden dürfte. (1)

PIZZICATO.

Pizzicato heisst, wenn man die Saite durch einen Finger der rechten oder der linken Hand anschlägt.

ANSCHLAG DURCH DIE RECHTE HAND.

Das Pizzicato wird gewöhnlich mit der rechten Hand gemacht; es ist kräftiger als das durch die linke Hand hervorgebrachte, u. gewinnt an Rundung, wen es mit Mehrheit von Tönen verbunden ist, wodurch die ihm eigenthümliche Trockenheit verbessert wird.

Gewöhnlich wird der fleischige Theil des Daumens dazu gebraucht, indem man die Violine wie eine Quitare, das heisst in die Quere unter dem rechten Vorderarm hält. Wenn nur wenige Noten zu spielen sind, und die Taktbewegung diese Stellung der Violine nicht gestattet, so schlägt man die Saite mit dem Zeigefinger oder dem Daumen der rechten Hand an, vornehmlich bei Accorden, indem man den Frosch des Bogens mit den beiden letzten gebogenen Fingern hält. Geschieht der Anschlag gegen die Mitte des Griffblattes, so erhält man sanftere Töne.

(1) Diese Aufgabe hat einer unserer schätzbaren Professoren der Violine, Herr Bellon auf die sinnreichste und genügendste Weise gelösst; und wir halten es für Pflicht, und gereicht uns zum Vergnügen seine Erfindung hiermit bekannt zu machen.

NUANCE ARTIFICIELLE

SOURDINE.

On peut appeler nuance artificielle celle que l'on obtient sur le Violon par l'emploi de la Sourdine et indépendamment des nuances que font naître les diverses inflexions de l'archet. La Sourdine semble donner au son une espèce de mode mineur. Son timbre voilé a quelque chose de mystérieux, de doux et de plaintif. Il raffraichit et repose les sens bien souvent fatigués par les effets éclatans, il prépare à d'autres impressions qui sont alors d'autant plus fortes qu'elles ont été amenées par un contraste; il dispose au recueillement, il favorise ces émotions profondes qui ont tant de charmes pour les ames tendres et mélancoliques, car la musique peut donner une sensation au dessus du plaisir en allant jusqu'à faire du bien.

Effets de la Sourdine.

Il est donc essentiel de se servir de la sourdine toutes les fois que le Compositeur a fait connaître son intention à cet égard; ce serait vainement que l'on croirait y suppléer en jouant très piano: nous pensons avoir assez fait sentir que rien ne pouvait tenir lieu de cet effet de timbre.

(Voyez l'Andante de la symphonie en MI mineur, l'Introduction de l'Oratorio de la création d'Haydn, l'Adagio du Quintette en SOL mineur de Mozart, le Trio sur la mort d'Haydn et enfin l'admirable Crucifixus de la messe à quatre voix de M.r Cherubini.)

NOTA: La Sourdine, mise sur le chevalet, a plusieurs inconvéniens.

1.º On ne peut la placer sans suspendre et gêner l'exécution.

2.º Elle dérange l'accord du Violon.

3.º Elle fait éprouver autant d'embarras pour l'ôter que pour la mettre.

Il serait donc à désirer que M.M. les Luthiers cherchassent un moyen qui permit à l'exécutant d'assourdir le son du Violon et de le remettre à volonté dans son état naturel sans cesser de jouer, tout en conservant ce timbre particulier que donne la sourdine ordinaire. (1)

PIZZICATO.

Le Pizzicato se fait en pinçant la corde avec un doigt de la main droite ou de la main gauche.

PIZZICATO FAIT DE LA MAIN DROITE.

Le Pizzicato se fait ordinairement de la main droite; il est plus nourri que celui qui se pratique de la main gauche et prend encore plus de rondeur lorsqu'il est fait par les masses qui corrigent sa sécheresse naturelle.

On fait généralement ce Pizzicato avec la partie charnue du pouce, en tenant le Violon comme une Guitare, c'est-à-dire, en travers sous l'avant bras droit. Lorsqu'on a peu de notes à faire, ou lorsque le mouvement ne laisse point le temps de mettre le Violon dans cette position, on pince la corde avec l'index ou avec le pouce de la main droite, principalement dans les accords, tenant alors la hausse de l'archet avec les deux derniers doigts pliés. En plaçant le pouce vers le milieu de la touche, on obtient des sons doux.

(1) Ce problême vient d'être résolu de la manière la plus ingénieuse et la plus satisfaisante par un de nos estimables professeurs de violon, M.r Bellon; nous nous faisons un devoir et un plaisir de signaler ici son invention.

In Doppelgriffen. | En double corde.

(40e. Quatuor d'Haydn.)

Presto.

Mit dem Daumen der rechten Hand.
De la main droite avec le Pouce.

Pizzicato.

In Accorden. | En accords.

Mit dem Daumen.
Avec le Pouce.

Ungleichzeitige (gebrochene) Accorde nach Harfenart, aufwärts mit dem Daumen, abwärts mit dem Zeigefinger anzuschlagen.

Notes d'accords, successives comme sur la harpe, pincées avec le pouce en montant et avec l'index en descendant.

Mod.to assai.

Mit dem Daumen
avec le pouce

Mit dem Zeigefinger
avec l'index

Mit dem Daumen.
avec le pouce.

Drei Noten mit dem Daumen und die 4te mit dem Zeigefinger.

Trois notes pincées avec le pouce, et la 4e. note pincee avec l'index.

Allegro.

Accorde, der eine mit dem Bogen, der andere mit dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt.

Accords faits, l'un avec l'archet, l'autre avec l'index de la main droite.

Moderato. pizz. pizz. pizz. Segue

arco. arco. arco.

PIZZICATO MIT DER LINKEN HAND.

Man kann die Saiten auch mit den Fingern der linken Hand anschlagen, doch nicht mit derselben Leichtigkeit und minder vortheilhaft, weil die Saite nahe am Steeg nicht so leicht in Schwingung geräth, als an Stellen wo sie von dem Griffblatte weiter entfernt ist, wird der Ton trocken. Diesem Mangel kann nicht wie mit der rechten Hand abgeholfen werden, welche die Saite gegen die Mitte des Griffblattes in Schwingung bringt, um einen volleren Ton zu erlangen. Die Finger der linken Hand können auch schon, vermöge ihrer Stellung, nicht die Kraft des Daumens oder des Zeigefingers der rechten Hand besitzen, u. obgleich ihnen mehr Behendigkeit eigen ist, durch die Unterstützung die sie sich wechselseitig leisten, um die Saite nacheinander anzuschlagen, so üben sie auf dieselbe doch weniger Macht aus.

STAMITZ hat bei Solo Stellen zuweilen diese Art des Pizzicato, und ohngefähr auf folgende Weise angebracht.

Alle durch einen Punkt bezeichneten Noten, werden mit demselben Finger, welcher die vorhergehende gegriffen hatte angeschlagen; die anderen werden mit dem Bogen gespielt:

PIZZICATO FAIT DE LA MAIN GAUCHE.

On peut aussi pincer la corde avec les doigts de la main gauche; mais ce n'est ni avec la même facilité ni avec autant d'avantages; la corde ne vibrant pas aussi librement près du sillet que dans les endroits où elle est plus éloignée de la touche, le son en est sec. Ce défaut ne peut être corrigé comme avec la main droite qui met la corde en vibration vers le milieu de la touche pour en tirer des sons moëlleux. Les doigts de la main gauche ne peuvent d'ailleurs, à cause de leur position, avoir la même force que le pouce et l'index de la main droite, et s'ils ont plus d'agilité en raison du secours qu'ils se prêtent mutuellement, en pinçant la corde l'un après l'autre, ils ont moins d'empire sur elle.

STAMITZ a quelquefois employé, dans les Solos, cette espèce de Pizzicato à peu près de la manière suivante.

Toutes les notes, sur lesquelles il y a un point, doivent être pincées avec le doigt qui a fait la note précédente; les autres notes se font avec l'archet:

Allegro.

Mit der linken Hand.
De la main gauche.

Allgemeine Bemerkung. Wenn man mit einem Orchester spielt, und der Finger die Saite nicht zeitig genug ergreift, um sie mit Genauigkeit anschlagen zu können, so ensteht eine kurze, für das Gesamtspiel nachtheilige Unterbrechung, welcher man durch grosse Aufmerksamkeit vorbeugen und besondere Sorgfalt in der Anwendung dieses Effekt Mittels anwenden muss.

Observation générale. Lorsque, dans un Orchestre, on ne place pas le doigt assez tôt sur la corde pour la pincer avec précision, il en résulte un légér retard qui nuit à l'ensemble et qu'il faut prévenir par une grande attention, par un soin particulier dans l'emploi de ce genre d'effet.

Da das Pizzicato von neueren Tonsetzern häufig angewendet wird, so ist es sehr nützlich dasselbe mit der rechten Hand gut spielen zu lernen; es lässt viele Schattirungen zu, welche man nicht hineinzulegen vermag, wenn man den Mechanismus desselben sich nicht angeeignet hat.

Man findet in dem Werke des Hr. Guhr alle erforderlichen Uebungen, um das Pizzicato mit der linken Hand zu erlernen.

DRITTER TON.

Jedesmal wenn zwei Töne stark, rein und mit Nachhalt zugleich gespielt werden, so entsteht durch das Zusammentreffen der wallenden (wellenförmigen) Klänge ein dritter Ton, dessen Stufe die Geometer und Phisiker zu bestimmen versucht haben; bisher aber kann diese Aufgabe noch nicht als vollkommen gelösst betrachtet werden.

Wir haben hier einer sonderbaren Wirkung erwähnt, welche wir als eine für sich allein dastehende Thatsache angeben und führen ein Beispiel an, von der Weise wie man dieselbe in Anwendung bringen könnte; es wäre nicht unmöglich, dass sie einem allgemeinen System angehörte, wie der berühmte Tartini nach der Entdeckung des dritten Tones, ganz ohne künstliches Mittel, es darzustellen Willens war.

Wenn man auf die Decke der Violine, neben der 4ten Saite, nahe am Steeg und nach der Richtung des S, einen Schlüssel von ohngefähr 4 oder 5 Zoll Länge und etwa zwei Unzen schwer legt, und zwei anhaltende Töne mit Reinheit und Gleichheit spielt, hört man sehr deutlich einen dritten tiefen Ton, jenem gleich, welcher in den folgenden Beispielen auf der zweiten Zeile bemerkt ist. (*)

Les Pizzicatos étant fréquemment employés par les Compositeurs modernes, il est très utile de s'exercer à les bien faire de la main droite; ils sont susceptibles de beaucoup de nuances que l'on ne peut y mettre si l'on n'en possède le mécanisme.

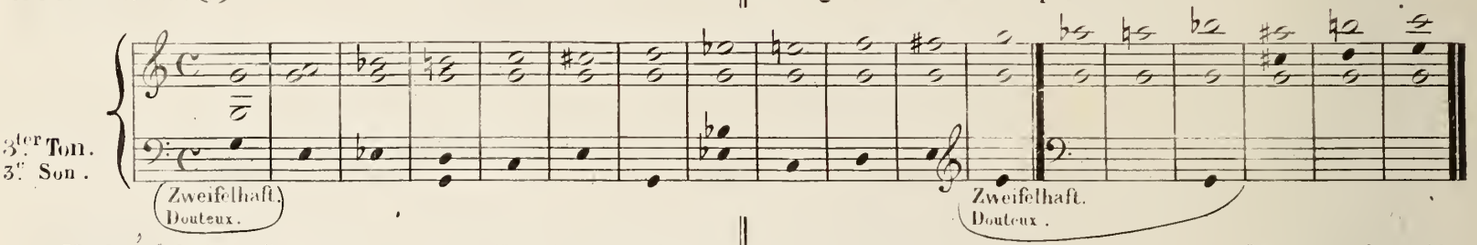
On trouvera, dans l'ouvrage de M. Guhr tous les exercices nécessaires pour apprendre à faire le Pizzicato de la main gauche.

TROISIÈME SON.

Toutes les fois que deux sons forts, justes, et soutenus se font entendre au même instant, il résulte de la rencontre des ondes sonores un troisième son dont les géomètres et les physiciens ont cherché à déterminer le degré, mais jusqu'ici cette question ne peut pas être considérée comme complettement résolue.

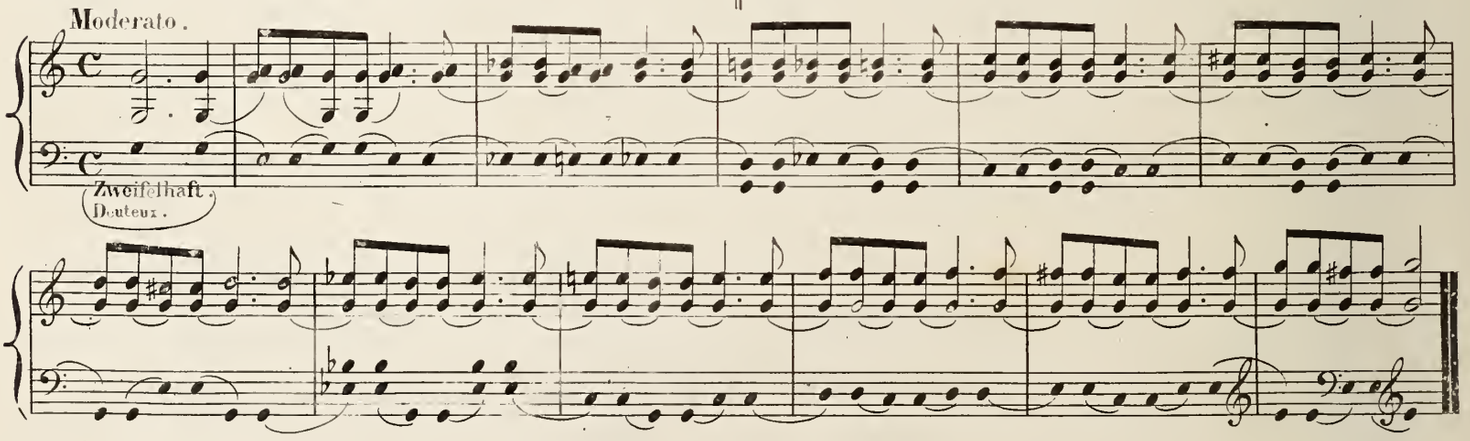
Nous avons remarqué un effet singulier que nous présentons ici comme un fait isolé en donnant un exemple de la manière dont on pourrait en tirer parti; il ne serait pas impossible qu'il se rattachât un jour à un système général ainsi que le célèbre Tartini avait entrepris de le faire d'après la découverte du 3e son entendu sans aucun moyen artificiel:

Lorsque l'on pose sur la table du Violon, du côté de la 4e corde, près du chevalet, et dans le même sens que l'S de l'instrument, une clef de 4 à 5 pouces de longueur et à peu près du poids de deux onces, en soutenant deux sons avec justesse et avec égalité, on entend très distinctement un troisième son grave tel que celui qui se trouve indiqué à la 2e ligne dans les exemples suivans:



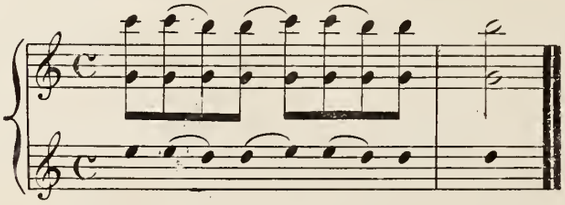
Noch deutlicher hört man den dritten Ton, durch die Fortschreitung des ersten Intervalles zum zweiten, und dem Rückschritt vom zweiten Intervall auf das erste, wie nachstehendes in Noten geschriebene Beispiel beweisst. (1)

On peut entendre encore mieux ce 3e son par l'effet du passage du premier intervalle au second, et par l'effet du retour du second intervalle au premier, ainsi que l'exemple noté ci après en offre la preuve. (1)



(*) Wenn man eine leichte, leere Schnupftabaksdose nahe an den Steeg auf die linke Saite der Violine, und einen Dämpfer auf den Steeg setzt, so werden die natürlichen Töne dem Klange des mysteriösen 3ten Tones ähnlicher und der Effekt des Ganzen ist vollkommener. Der Schlüssel hat den Nachtheil dass er zu hart aufliegt und auf dem Resonanzboden ein unangenehmes Schnarren verursacht.

Amk. des Uebers.



(1) Es bedarf nicht bemerkt zu werden dass der auf der 2ten Linie angemerkte 3te Ton nur eine theilweise aber keine fortschreitende Harmonie bildet.

(1) Il est inutile de faire observer que le 3e son indiqué à la 2e ligne ne presente ici qu'une harmonie de détail et non une harmonie suivie.

Bei der Aufzählung der verschiedenen Klangfarben, welche die Violine nachzuahmen vermag, haben wir gesagt, dass sie auch die harmonische Tiefe der Orgel besitzt. (Einleitung)

Die Doppelgriffe sind hinreichend, um einen Begriff von der Art der Schwingungen zu geben, welche die Orgel von allen andern Instrumenten unterscheidet. Wen man den Bogen mit Kraft und nahe am Steege über die Saiten führt, so nimt der Ton die Eigenschaft des näselnden Tones eines Orgelregisters an, und die Nachahmung wird noch genauer, wenn man mit der linken Hand die Töne in Bebung (ondulation.) bringt. (Siehe den Artikel von den ondulirten Tönen.)

En faisant l'énumération des divers caractères de timbres que le Violon avait la propriété d'imiter, nous avons dit qu'il pouvait rappeler la gravité harmonieuse de l'Orgue. (Introduction.)

La double corde suffit à cet effet pour donner quelqu'idée du genre de vibrations qui distingue l'Orgue de tous les instrumens: en appuyant l'archet avec force sur les cordes et en le rapprochant ensuite un peu du chevalet, le son prend quelque chose du jeu nasard de l'Orgue et l'imitation devient plus exacte lorsque l'on produit des ondulations dans le son par le mouvement de la main gauche. (Voyez l'article des sons ondulés.)

BEISPIEL.

EXEMPLE.

(29e Etude de Fiorillo.)

Grave.

Dieses Stück langsam und mit vollem Tone vorgetragen, ist durch seinen Styl geeignet, das Orgelspiel nachzuahmen, und an einige Wirkungen des Majestätischsten der Instrumente zu erinnern, welches seit so vielen Jahrhunderten immer der erhabene Begleiter des Gebets gewesen ist.

Auch kann man einige dieser gedeckten und sanften Wirkungen durch die Art nachahmen, wie man vierstimige Stellen in anhaltenden Tönen spielt, wie wir in diesem Beispiele zeigten.

Ce morceau, exécuté avec lenteur et à plein jeu, prête, par son style, à l'imitation de l'Orgue et peut rappeler quelques effets du plus majestueux des instrumens, de celui qui, depuis tant de siècles, a toujours été le sublime organe de la prière.

On peut encore retrouver quelque souvenir de ses effets les plus voilés et les plus doux dans la manière de soutenir les sons en quadruple corde telle que nous l'avons indiquée dans cet exemple:

Adagio.

Etc.

Den Bass bebend vorgetragen.
La basse ondulée.

Wenn man jedoch einen Versuch machen will, die Macht des Orgelspiels theilweise durch die Violine wiederzugeben, so gelingt dieses am vollkommensten durch das Verfahren, wovon eben die Rede war, wo durch die Bewegung eines, auf den Deckel der Violine gelegten Schlüssels das brausende der Orgel nachgeahmt wird, und eine Täuschung von einigen Augenblicken entsteht, besonders in einem Saale welcher einigen Wiederhall hat.

Mais si l'on veut essayer de rappeler sur le Violon une partie de la puissance de l'Orgue, on y réussit d'autant mieux par le procédé, dont nous venons de parler, que le roulement, occasionné par le mouvement de la clef sur la table du Violon, imite le ronflement de l'Orgue, et que cette imitation peut faire illusion pendant quelques instans, surtout si l'on joue dans une salle un peu retentissante.

BEISPIEL

LITANEY.

Voici un exemple de ce genre d'EFFET.

CHANT DES LITANIES.

Grave.

3ter Ton.
3me Son.

VIERSTIMMIGE GRIFFE.

Bei Accorden findet häufige Anwendung der vier Saiten statt, aber gleichzeitig nur bei solchen, welche durch einen einzelnen Bogenstrich gespielt werden, in angehaltenen Tönen sind sie auf der Violine nur durch ein sehr einfaches Verfahren anwendbar, welches sich von den bekannten Mitteln die Saiten in Schwingung zu setzen nicht entfernt. Wir glauben es schon seit vielen Jahren ersonnen zu haben, indem wir dasselbe auf das hier unten folgende und eigens zu diesem Zweck gesetzte Adagio, als Versuch in Anwendung brachten. Da aber seitdem auch Andere sich desselben bedienten, so darf man schliessen, dass dieses durch Jederman leicht ausführbare Mittel von mehreren Personen zu gleicher Zeit aufgefunden worden sei. Es gibt Erfindungen, (wenn solche Versuche diesen Namen verdienen) welche dem Spielenden entgegen kommen, u. durch die Nothwendigkeit unvermuthet erzeugt werden. Vielleicht bedurfte es hier nur eines losgegangenen Bogenbezugs, oder eines zerbrochenen Frosches, um auf den Gedanken zu führen, dem ersteren Hindernisse abzuhelfen, und den Gegenstand des Zweiten entbehrlich zu machen, indem man die Bogenstange unter den Boden der Violine setzte, und Haare und Stange mit einer Hand zusammen hielt, wobei die Finger ohngefähr wie gewöhnlich gehalten wurden.

Auf diese Weise werden alle Saiten berührt; man kann nach Gefallen, durch Heben oder Senken der rechten Hand, nur zwei oder drei derselben spielen, und so Mannigfaltigkeit in dieses Effekt-Mittel bringen, welches vornehmlich dem Adagio von sanftem, ernstem und geheimnissvollem Charakter zusagt, aber gleichwohl bei mehr oder minder lebhafter Bewegung anwendbar ist.

Anwendung der vierstimmigen Griffe.

Wir haben in diesem Verfahren einige Versuche machen hören, welche die Zuhörer beifällig aufgenommen haben, die man aber bald mit jenem verwechselte, was man unter Charlatanerie (Uebertreibung) begreift. Verstehen wir diesen Ausdruck recht, so leidet derselbe nur Anwendung bei Dingen, welche dem, was man zu leisten versprochen hat, nicht entsprechen, bei solchen welche durch den Schein von Wahrheit oder Talent täuschen, aber welchen der Erfolg widerspricht. Nun ist aber nicht einzusehen, dass ein solches Verfahren eines wahren Künstlers unwürdig sein sollte, es kann sehr gleichgültig sein, ob das Bogenhaar gespannt oder lose ist, die Bogenstange unter der Violine statt über den Saiten liegt, die Hauptsache ist zu gefallen, und durch Mittel zu rühren, welche nichts tadelnswerthes in deren Anwendung und Wirkung haben. Das Verfahren von welchem die Rede ist, verschafft die Fähigkeit, anhaltende Töne auf den 4 Saiten zugleich spielen zu können, darin unterscheidet es sich von dem Gewöhnlichen; es bietet mithin einen Vortheil mehr, welchen das Talent sich zu Nutze machen kann. Wir sind überzeugt, dass gute Musikstücke von ruhigem, religiösem Charakter, dieser Spielart angemessen, und mit allen Schattirungen und dem erforderlichen Ausdruck vorgetragen, dem Violinspiele ein Mittel mehr darbieten, und den Zauber seiner Harmonie erhöhen würden.

QUADRUPLE CORDE.

Les quatre cordes sont fréquemment employées dans les accords, mais ne le sont à la fois que dans les accords plaqués; ils ne peuvent se faire en sons soutenus sur le Violon qu'à l'aide d'un procédé fort simple et qui ne sort point des moyens connus pour faire vibrer les cordes. Nous avons cru l'avoir imaginé il y a bien des années, en ayant fait l'application sur l'Adagio placé ci-dessous et qui fut composé par nous comme essai de ce procédé. Mais d'autres l'ayant pratiqué depuis, on peut en conclure que ce moyen était trop naturellement à la portée de tout le monde pour n'avoir pas été trouvé en même temps par plusieurs personnes. Il y a des inventions, (si l'on peut appeler ainsi de pareils essais,) qui viennent au devant du praticien et que la nécessité présente sans qu'on y pense. Il n'a peut être fallu pour celle-ci qu'une monture de crins détachée ou une hausse cassée, d'où a pu naître l'idée de remédier au premier inconvénient et de se passer de l'objet du second, en plaçant le bois de l'archet par dessous le Violon et tenant le crin et la baguette de la même main, y laissant d'ailleurs les doigts posés à peu près comme à l'ordinaire.

Les cordes sont ainsi attaquées toutes ensemble; on peut à volonté ne jouer que sur deux ou sur trois en levant ou baissant la main droite; c'est un moyen de donner de la variété à ce genre d'effet qui convient surtout aux Adagios d'un caractère doux, grave, ou mystérieux, et que l'on peut pratiquer également dans un mouvement plus ou moins animé.

Emploi de la quadruple corde.

Nous avons entendu faire quelques essais de ce procédé qui n'ont pas été mal accueillis du public, mais que l'on a confondu ensuite avec ce qu'on appelle le charlatanisme. Si nous comprenons bien ce mot, il ne peut s'appliquer qu'aux choses qui ne répondent pas à ce que l'on a promis, à celles qui trompent par une apparence de vérité ou de talent que le résultat vient contredire. Or, on ne voit pas en quoi il serait indigne du vrai talent d'employer un pareil procédé, il n'importe guères que le crin soit tendu ou détendu, ni que la baguette de l'archet soit placée sous le Violon au lieu d'être au dessus des cordes: l'essentiel est de plaire, de toucher par des moyens qui n'aient rien de mauvais dans leur principe ou dans leur effet. Le procédé, dont il s'agit, donne la faculté de soutenir les sons sur les 4 cordes à la fois; voilà sa différence avec le moyen ordinaire: il offre donc un avantage de plus, dont le génie pourra profiter. Nous sommes persuadés qu'avec de beaux morceaux de musique, d'un caractère calme et religieux, convenables à cette façon de jouer, et rendus avec toutes les nuances et l'expression nécessaires, on aurait un moyen de plus pour ajouter aux effets du Violon, et pour augmenter ainsi le charme de son harmonie.

VIERSTIMMIGES SPIEL
auf einer Violine allein.

QUADRUPLE CORDE,
pour un Violon seul.

Adagio.

Die Bassnoten bebend.
La basse ondulée.

Segue.

p Cres. mf pp

STIMMUNG DER VIOLINE. | ACCORD DU VIOLON.

Allgemein angenommene Stimmung.
Accord universellement adopté.

VORTHEILE.	NACHTHEILE.	AVANTAGES.	INCONVÉNIENS.
Einfachheit. – Reichhaltigkeit. Sie ist auf eine und dieselbe einfache Consonanz gebaut. Ihr Umfang gibt ihr die Töne der Stimmungen unter N.° 2, 3, 4, 6, 7 und 8, indess diese nicht alle Töne enthalten die dieser Umfang begreift.	Diese Stimmung hat keine anderen Nachtheile als diejenigen, die aus der Einfachheit entspringen. Sie wird ungebildeten Organen nicht immer gleich gefallen; aber man kann sich nie davon entfernen, ohne dass man nicht die Nothwendigkeit zu ihr zurückzukehren fühlte.	Simplicité. – Richesse. Est composé d'une seule et même consonnance parfaite. – Son étendue lui donne les notes des accords N.os 2, 3, 4, 6, 7 et 8, tandis que ces accords n'ont pas toutes le notes que cette étendue comprend.	Cette manière d'accorder le Violon n'a d'autre inconvénient que celui qui est attaché à la simplicité; elle ne saurait toujours également plaire à des organes imparfaits: mais on ne s'en écarte jamais qu'on ne sente le besoin d'y revenir.

SCORDATURE ODER VERSCHIEDENE ARTEN VON VIOLINSTIMMUNGEN. | SCORDATURE OU DIVERSES MANIÈRES D'ACCORDER LE VIOLON.

Von Tartini angewendet.
Employé par Tartini.

VORTHEILE.	NACHTHEILE.	AVANTAGES.	INCONVÉNIENS.
Grössere Schwingung der Oktaven der leeren E und A Saite, so wie der damit verwandten Töne.	Monotonie. – Schwingungen welche, ihres starken Klanges wegen, nur solcher Musik entsprechen, welche mehr Fülle des Tones als andere erfordern, und anderwärts angewendet schädlich sind, weil die Schattirungen nur von dem Spieler abhängen dürfen, und kein Ton ohne seinen Willen stärker als ein anderer ansprechen soll. Einen Ton in der Tiefe weniger.	Plus grande vibration des octaves à vide MI et LA, ainsi que des aliquotes.	Monotone. – Vibrations qui, par leur grande résonnance, ne conviennent qu'à certains caractères de musique exigeant plus de sonorité que d'autres, et qui nuisent ailleurs, attendu que les nuances doivent dépendre de l'exécutant et qu'aucune note ne doit parler plus qu'une autre malgré lui. Un ton de moins au grave.

Von Barbella angewendet.
Employé par Barbella.

Harmonisch u. sanft die Viola d'amour nachahmend.	Eintönig. Zwei Töne in der Höhe weniger. Einen Ton in der Tiefe weniger.	Harmonieux et doux: imitant la Viole d'amour.	Monotone. Deux tons de moins à l'aigu. Un ton de moins au grave.

Von Nardini angewendet.
Employé par Nardini.

Wie die vorhergehende.	Eintönig. Drei Töne zu wenig in der Tiefe und darum minder sanft als die vorhergehende.	Comme le précédent.	Monotone. Trois tons de moins dans le grave. Moins doux que le précédent par cette raison.

Von Lolli angewendet.
Employé par Lolli.

Von ernster u. sanfter Wirkung.	Beschränkt. – Die 4te um 3 Töne herab gestimmte Saite ist zu schlaff und hält die Stimmung nicht.	D'un effet grave et doux.	Limité. – La 4e corde baissée de trois tons et devenue trop lâche, ne tient point l'accord.

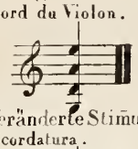
Von Paganini angewendet.
Employé par Mr Paganini.

Um einen Ton höher. Unausführbare Passagen werden dadurch leicht und reizend. Vermehrung der Volltönigkeit.	Weniger edel weil die vier Saiten um einen halben Ton höher stehen und wegen des fehlenden halben Tones in der Tiefe. Wenn die Solo Violine auf diese Art gestimmt wird, und das Orchester die gewöhnliche Stimmung beibehält, wird durch diese Vermischung der Charakter der herrschenden Tonart gestört.	Une note de plus à l'aigu. Passages impraticables, rendus faciles et piquants par ce moyen. Augmentation de sonorité.	Moins de noblesse en raison du demi ton donné en élévation aux 4 cordes et par rapport au demi ton de moins au grave. Le Violon solo étant accordé de cette manière et l'orchestre conservant l'accord ordinaire, le caractère de tonalité se trouve altéré par ce mélange.

VORTHEILE.	NACHTHEILE.	AVANTAGES.	INCONVÉNIENS
Die Stimmung der 4ten Saite allein verändert. Mehr Klang, (mit dem natürlichen H) u. durch das Spiel auf der 4ten Saite allein gesteigerte Täuschung, weil die höheren Noten schwerer zu spielen scheinen als es wirklich ist, besonders weil die Saite eine Terze höher gestimmt ist. Erleichterte Passagen welche ohne dieses Mittel unausführbar sein würden.	Von Paganini angewendet. Employé par Mr. Paganini. Eine kleine Terze oder grosse Terze in der Tiefe weniger.	Changement de l'accord, à la 4e corde seulement. Plus de sonorité, (avec le SI naturel) et plus d'illusion pour l'emploi de la 4e corde seule, en ce que les notes élevées paraissent plus faciles à faire que elles ne le sont en réalité, la corde étant montée d'une tierce. Les facilités des passages qui seraient impraticables sans ce moyen.	Tierce mineure ou Tierce majeure de moins au grave
Ein Vortheil gleicher Art wie bei der vorhergehenden Stimmung aber bei dem Spiele auf der 4ten Saite allein, weniger grossartig. Gibt den andern Saiten mehr Klang.	Von Mazas und Beriot angewendet. Employé par Mrs. Mazas et de Beriot. Einen Ton in der Tiefe weniger.	Avantage du même genre que l'accord précédent, mais moins grand pour l'emploi exclusif de la 4e corde. Donnant plus de sonorité aux autres cordes.	Un ton de moins au grave.
Ueberraschende sanfte Wirkung. Die um einen halben Ton tiefere Saite begünstigt das Arpeggio.	Von Baillot angewendet. Employé par l'Auteur de cette Méthode. Die so herabgestimmte 4te Saite würde bei längerem Spiele die Stimmung nicht halten.	Surprise d'un effet doux. Note grave favorable à l'arpège. ½ Ton de plus au grave.	La 4e corde ainsi baissée ne tiendrait point l'accord si l'effet était prolongé.
Verlängerte sanfte und ernste Wirkung. Begünstigt das Arpeggio und den Schluss am Ende eines Stückes Eine Quarte in der Tiefe mehr.	Idem. Die 4te Saite noch schlaffer gespannt wie im vorhergehenden Beispiel würde bei längerem Spiele die Stimmung noch weniger halten Um diesem Hinderniss zu begegnen, könnte man eine stärkere 4te Saite wählen, doch würde diese mit den übrigen nicht mehr im Verhältniss stehen, und die Gleichheit zernichten, vermöge welcher man auf das unmerklichste von einer Saite auf die andere sowohl auf als abwärts übergehen soll.	Surprise plus prolongée, d'un effet doux et grave; favorable à l'arpège et à la terminaison du morceau. Une quarte de plus au grave.	La 4e corde, plus détendue que dans le passage précédent, tiendrait encore moins l'accord si l'emploi en était plus prolongé. Pour éviter cet inconvénient on pourrait mettre une 4e plus forte, mais elle ne serait plus en proportion avec les autres cordes, ce qui détruirait cette égalité, cette proportion entre les cordes dont l'effet est d'exécuter avec la plus grande douceur de transition le passage des notes du grave à l'aigu et de l'aigu au grave.
Trotz der hier bezeichneten Nachtheile lehrt doch die Erfahrung dass man diese verschiedenen Stimmungen der Violine manchmal mit gutem Erfolge anwenden kann.		Malgré les inconvéniens plus ou moins grands que nous venons de signaler, l'expérience prouve que l'on peut quelquefois faire usage avec succès de ces diverses manières d'accorder le Violon.	

Stimmung der Violine.
Accord du Violon.

Nº 1.



Veränderte Stimmung.
Scordatura.

Nº 2.

TARTINI.

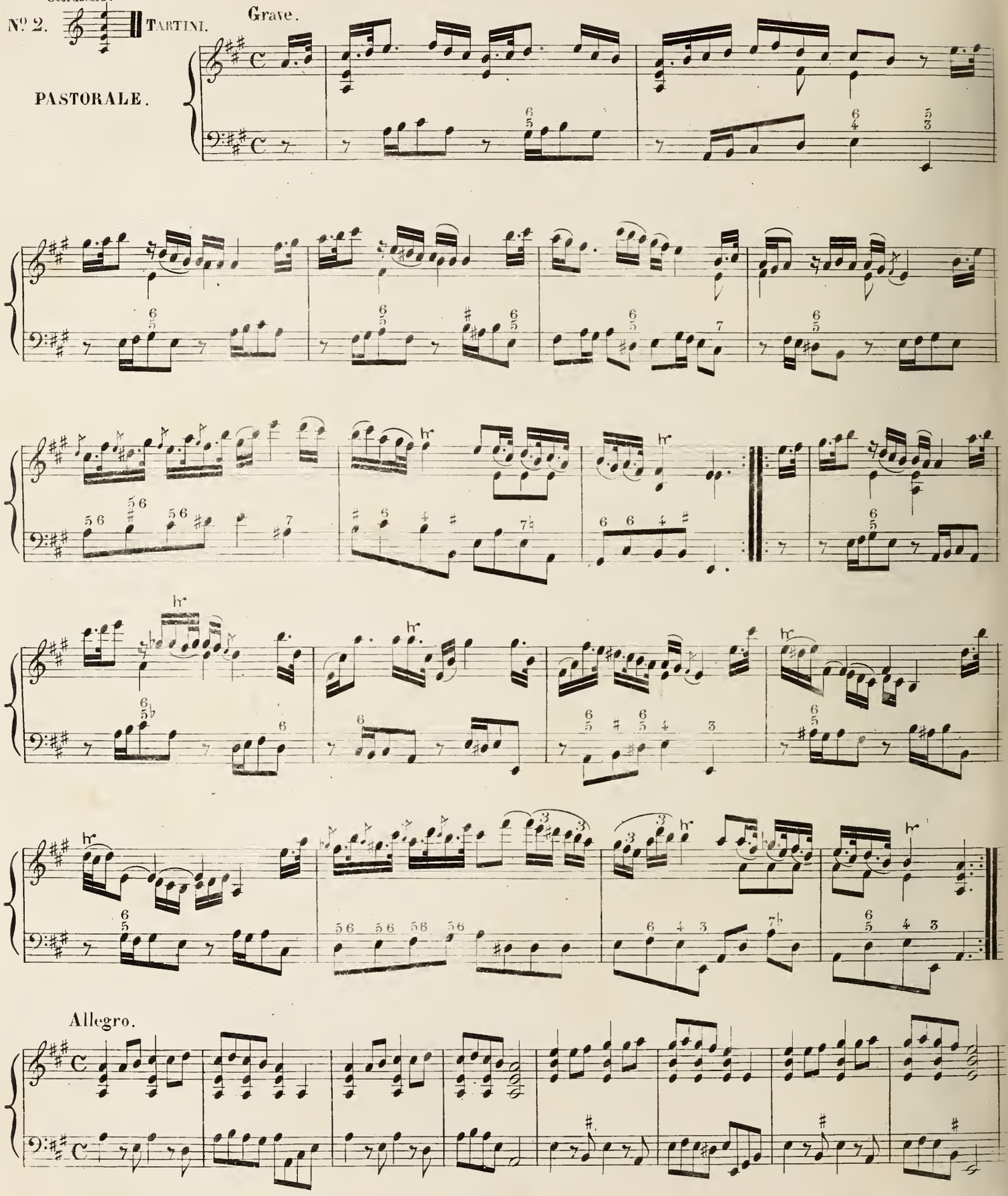
VERSCHIEDENE STIMMUNGSARTEN DER VIOLINE.

MANIÈRES DIVERSES, D'ACCORDER LE VIOLON.

(Sonate Pastorale. Opera 1ª)

PASTORALE.

Grave.



Allegro.

Tasto solo.

p

f

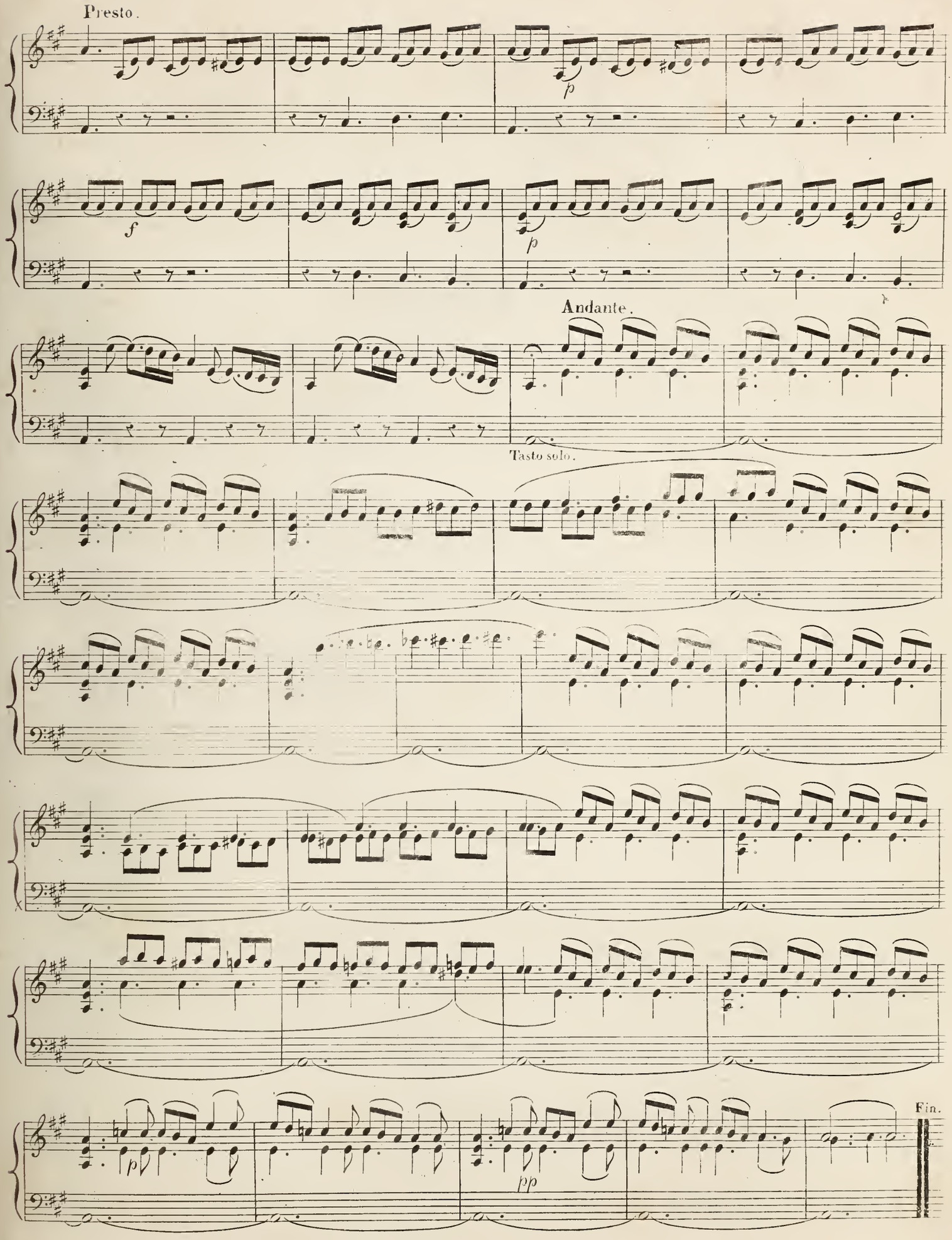
Segue subito.

Largo.

Presto.

Largo.

Tasto solo.


Presto.
p
f
p
Andante.
Tasto solo.
p
pp
Fin.

BARBELLA.

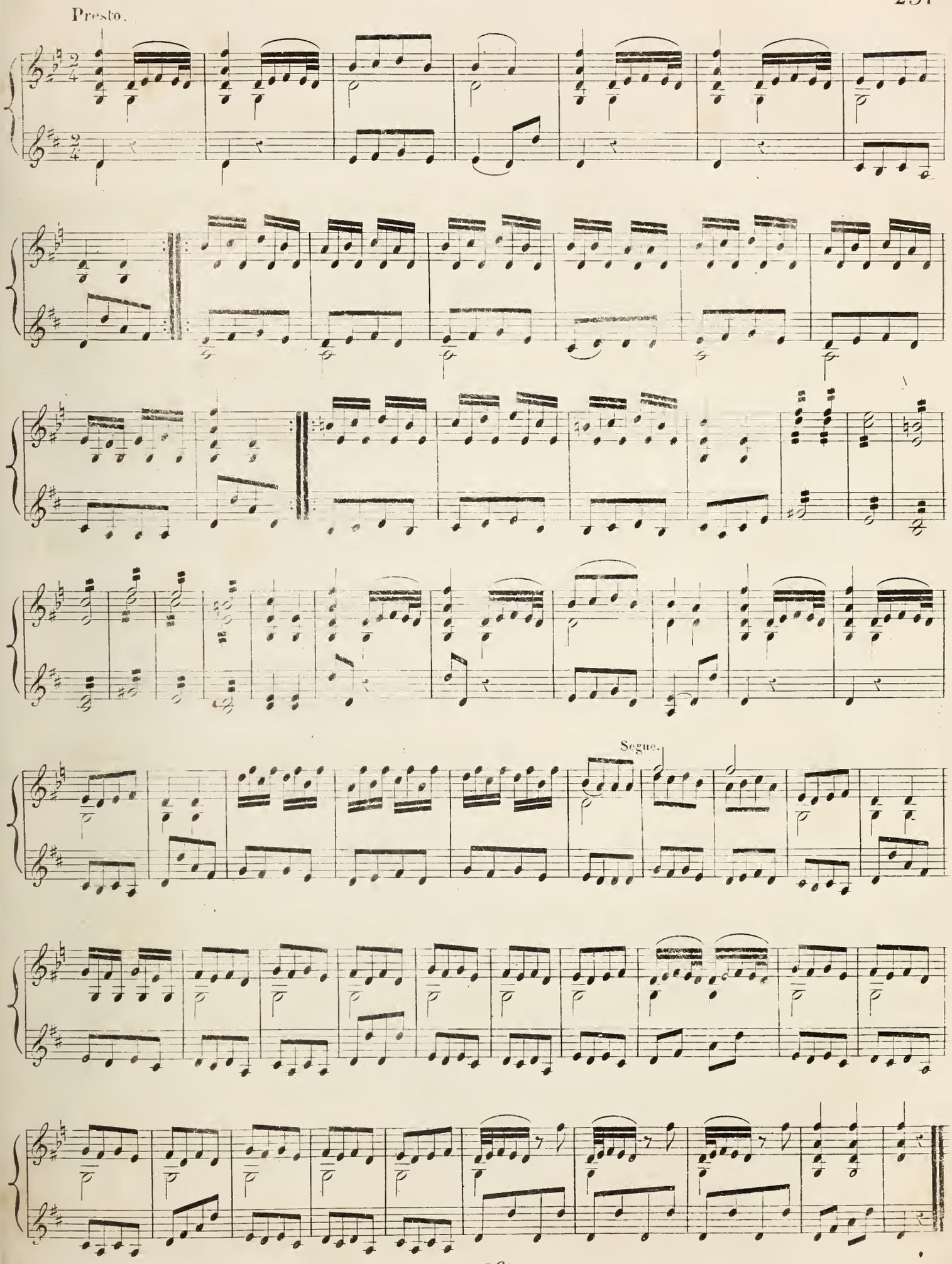
Nº 3.

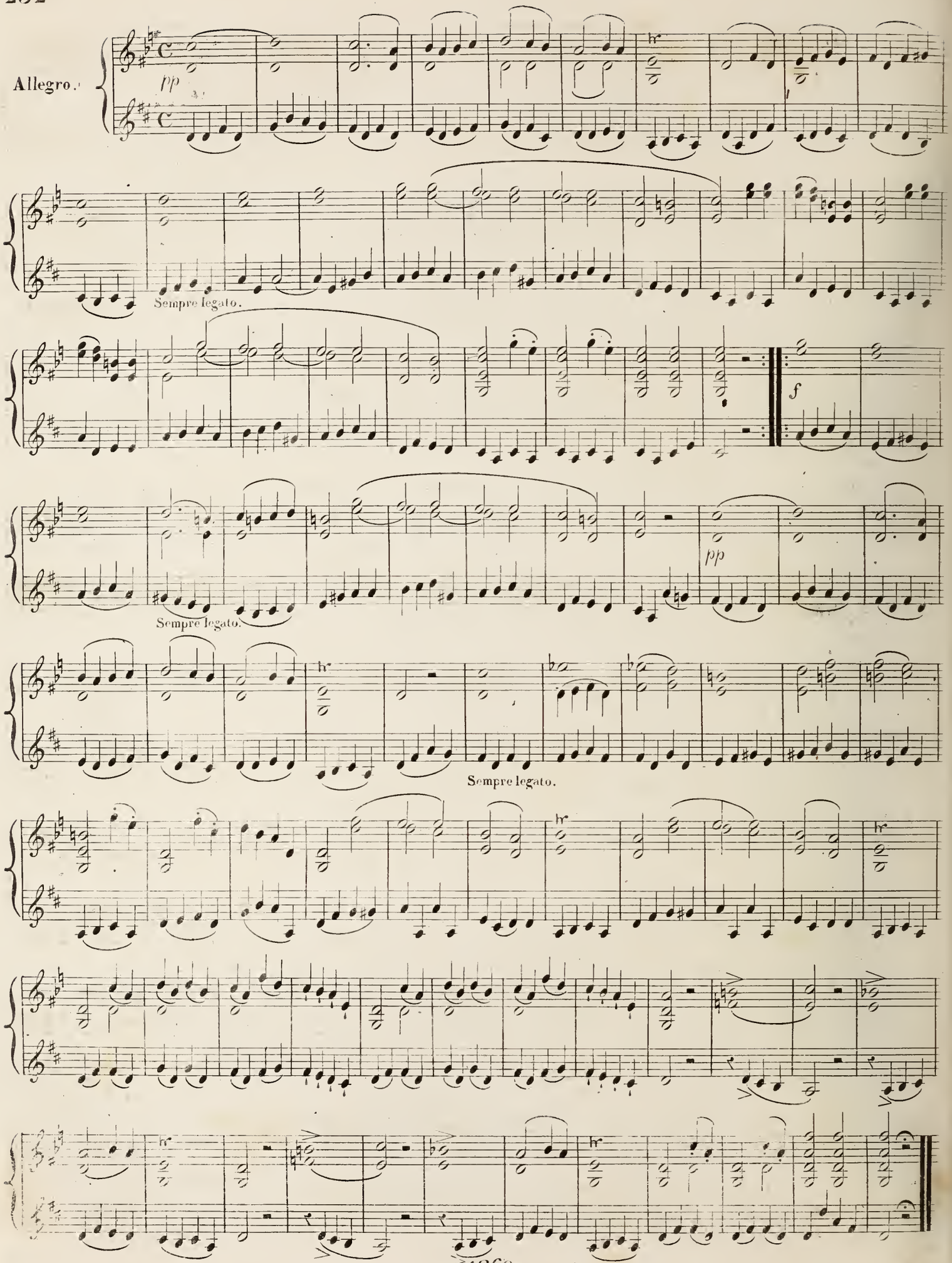
SÉRÉNADE.

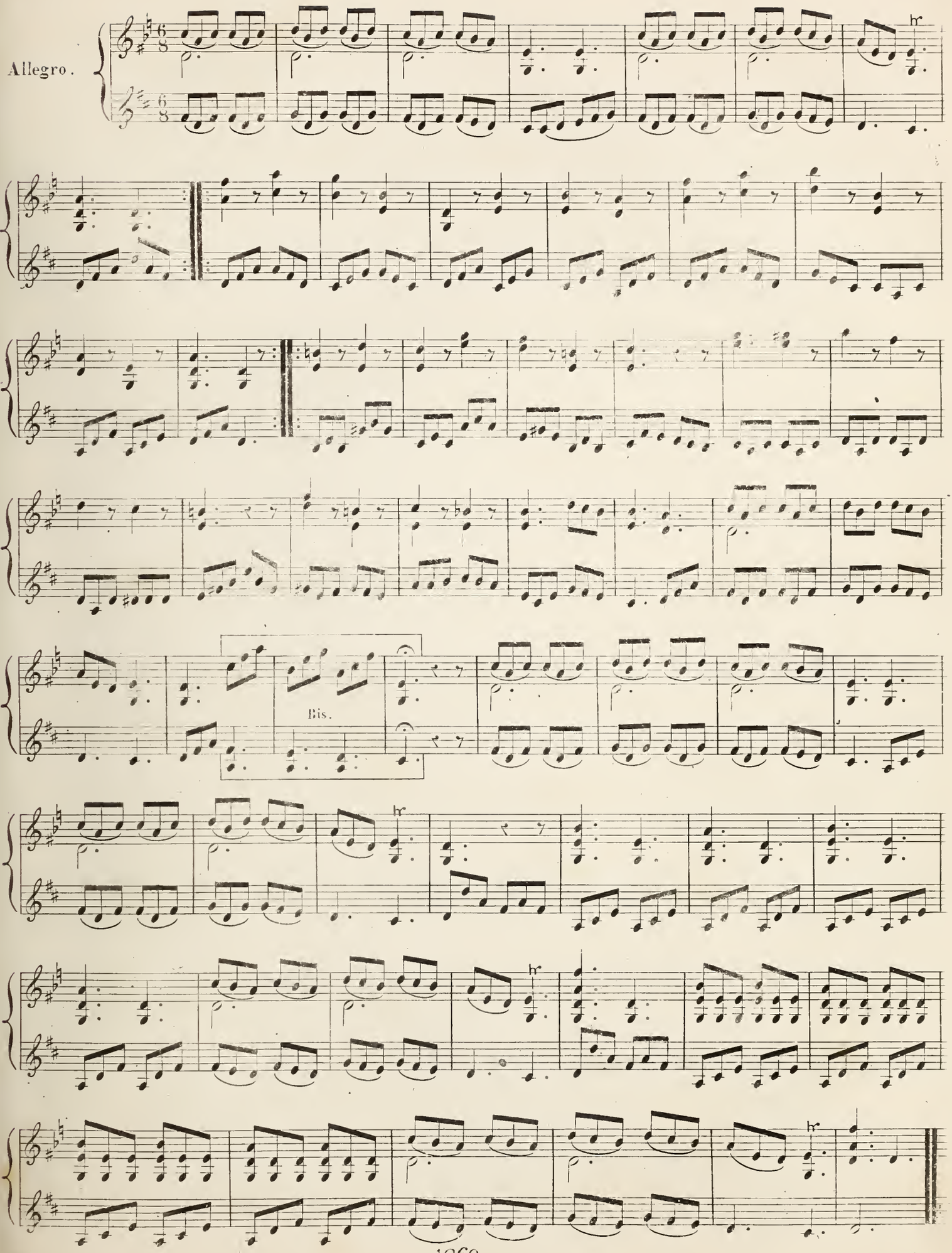
(Sonate à deux Violons Manuscrite.)

Larghetto.

2te Violine in der gewöhnlichen Stimmung.
2e Violon accordé à l'ordinaire.


Presto.
Segue.

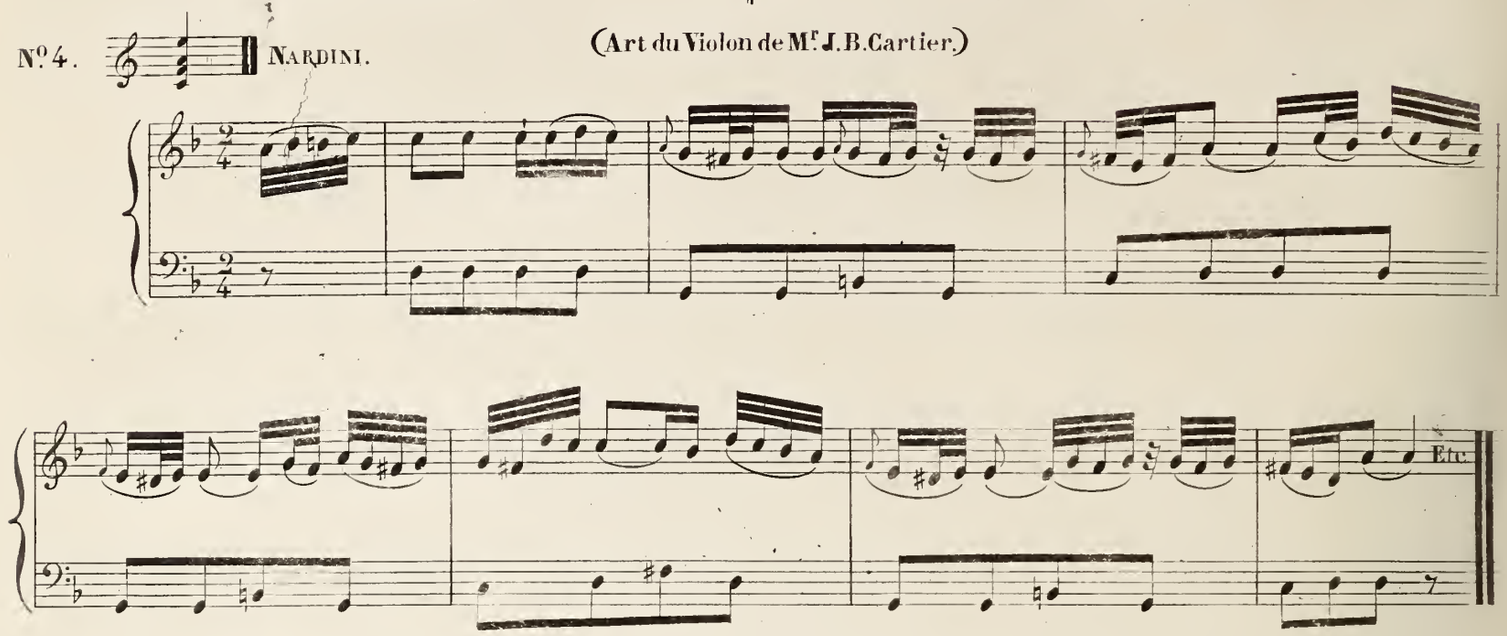

Allegro.
pp
Sempre legato.
f
Sempre legato.
pp
Sempre legato.

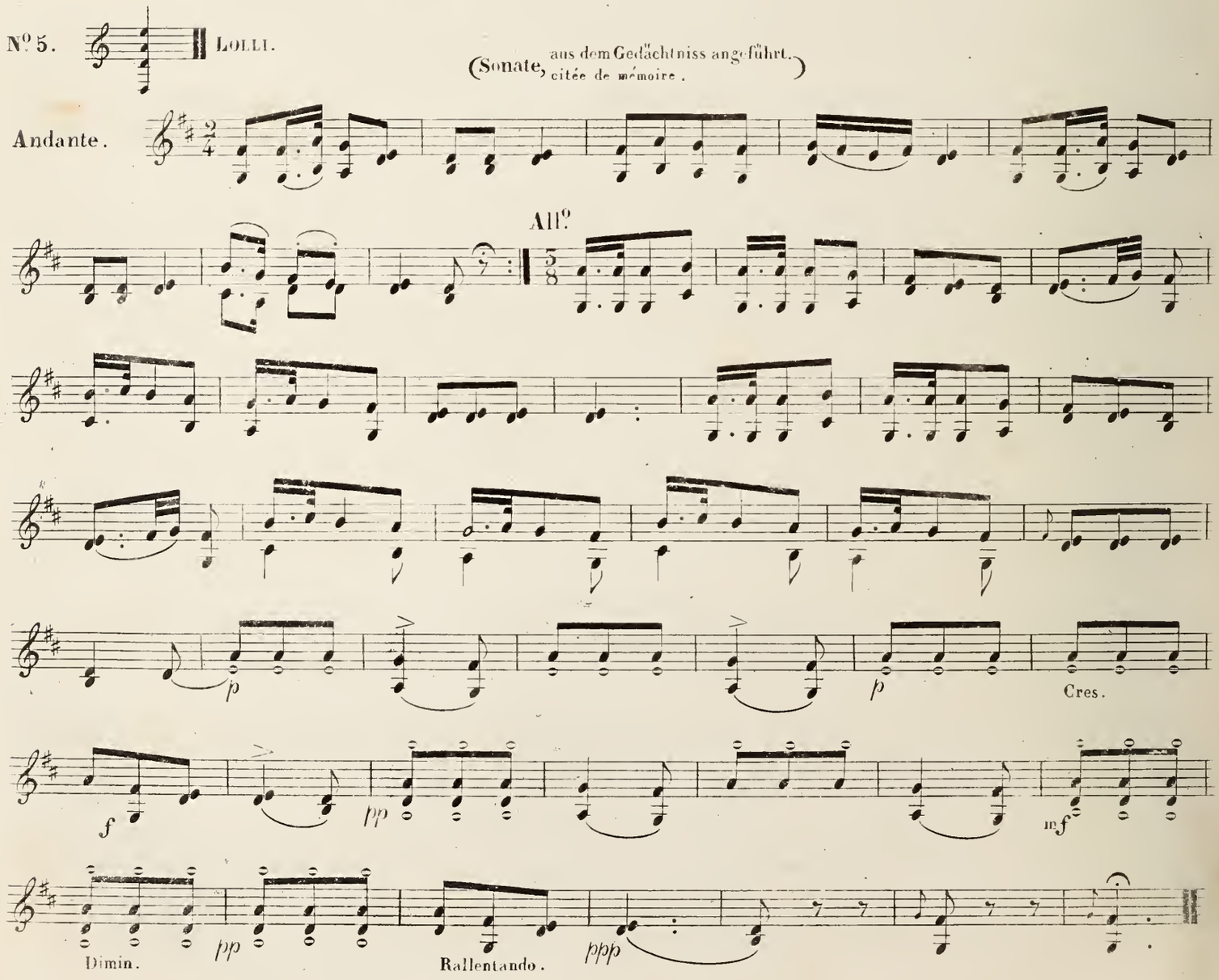

Allegro.
Bis.

Räthselsonate für eine Violine, wobei der Bass vermittelst der Stimmung hervorgebracht wird.

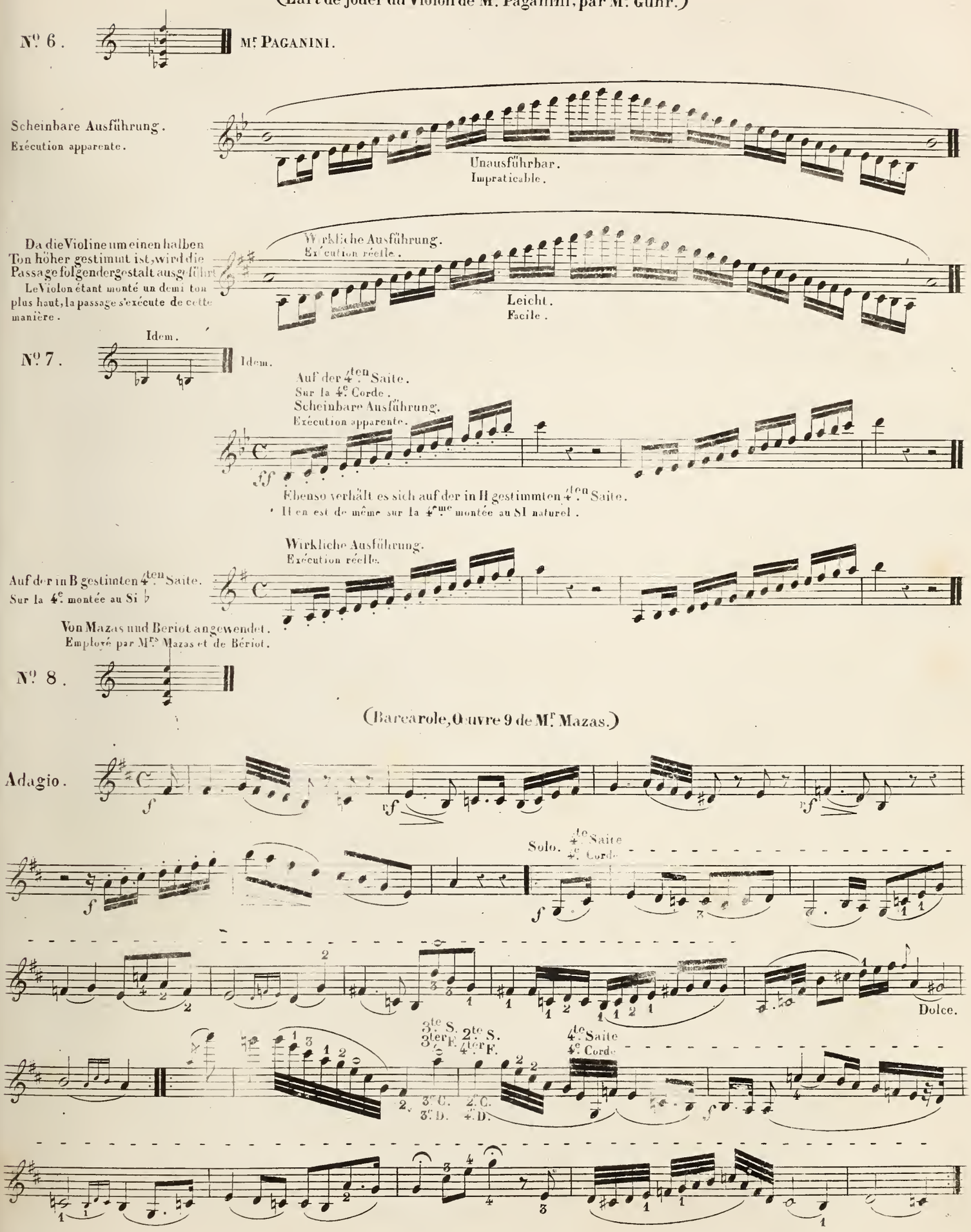
Sonate énigmatique à violon seul se faisant la basse au moyen de la scordatura.

(Art du Violon de Mr. J.B. Cartier.)

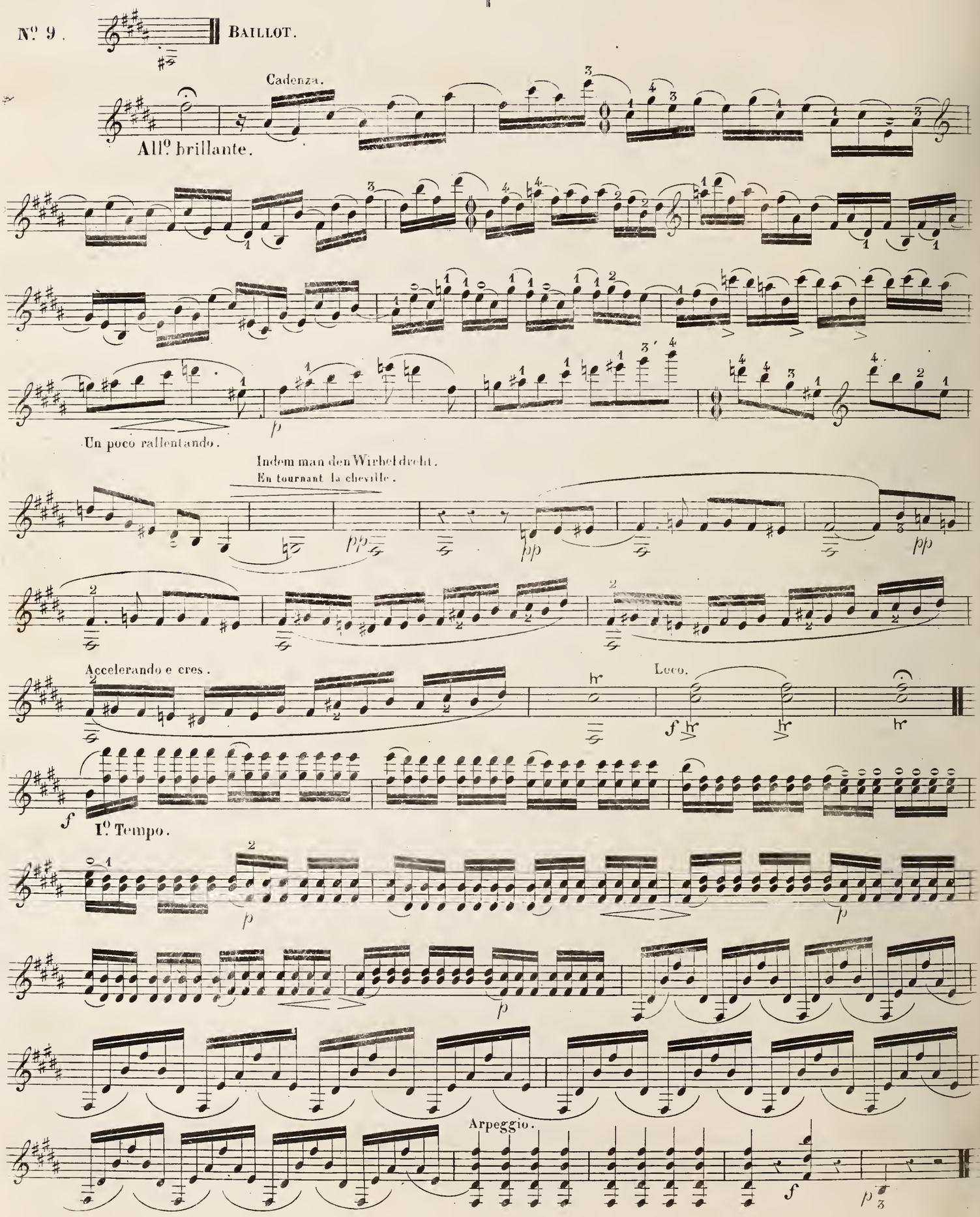




(L'art de jouer du Violon de Mr. Paganini, par Mr. Guhr.)



15te ÜBUNG (ungedruckt.) | 15e ETUDE (inédite.)



23te. ÜBUNG (ungedruckt.) | 23me. ETUDE (inédite.)

N°. 10. BAILLOT.

Cadenza.

All°. assai.

Dolce.

sforzando.

Indem man den Wirbel dreht.
En tournant la cheville.

All°.

Ritardando e diminuendo.

Segue arpeggio.

All°. assai

Diminuendo.

Ritard.

RHYTHMUS.

Der Rhythmus ist ein so mächtiges Wirkungsmittel, seine verschiedenen Arten und seine Wichtigkeit haben in der neueren Musik dermassen zugenommen, dass es nöthig ist einen ausführlichen Begriff davon zu geben, damit man denselben leichter in dem ihm zukommenden Geist und Charakter anwenden lerne.

Begriff des Rhythmus.

Der Ausdruck Rhythmus bedeutet Zahl, Takt, Schlussfall (cadence.) Wenn auf der Trommel Rappel (Generalmarsch) pas de charge (Sturmschritt) oder retraite (Rückzug) geschlagen wird, so unterscheidet diese das Gehör durch den Rhythmus der abgemessenen Wiederkehr längerer oder kürzerer Takttheile ohne Beihülfe eines unterscheidbaren Tones. Der Rhythmus ist es welcher durch die Castagnetten bei spanischen Tanzweisen so treffend bezeichnet ist.

RHYTHME.

Le Rhythme est d'un effet si puissant, sa variété et son importance se sont tellement accrues dans la musique moderne, qu'il est nécessaire de le bien définir, afin que l'on puisse mieux en rendre tout l'esprit et tout le caractère.

Définition du Rhythme.

Le mot rhythme signifie nombre, mesure, cadence, c'est le rhythme qui frappe l'oreille lorsque le tambour bat le rappel, la générale, le pas de charge, ou la retraite, et c'est lui qui les fait distinguer au moyen du retour symétrique des longues et des brèves, sans le secours d'aucun son appréciable. C'est par le rhythme que les castagnettes caractérisent si bien les airs de danse espagnols.

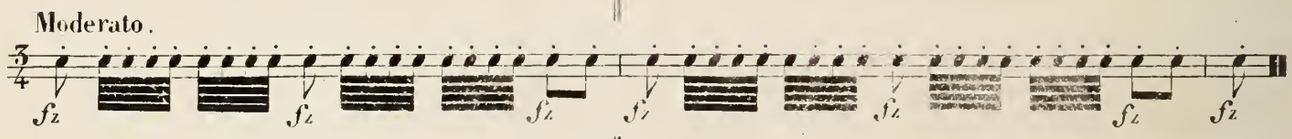
RHYTHMUS
bei welchem der Ton nicht unterscheidbar ist.

RHYTHME,
dont le son n'est point appréciable.

CASTAGNETTEN.

CASTAGNETTES.

1te Art.
1re Espèce.

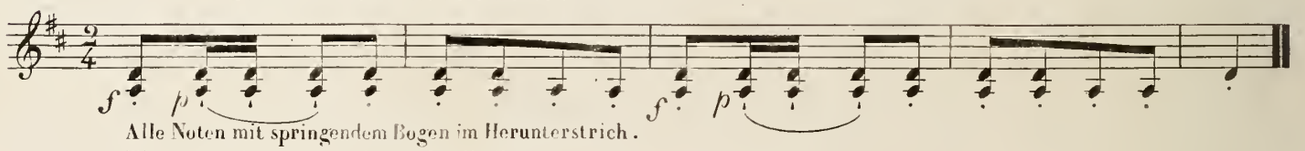


RHYTHMUS
mit unterscheidbarem Tone.

RHYTHME
dont le ton est déterminé.

(Ouverture du Calife de Bagdad de Boieldieu.)

2te Art.
2e Espèce.



Alle Noten mit springendem Bogen im Herunterstrich.
Tirez toutes les notes en faisant rebondir l'archet.

Ein gut angedeuteter und abgetheilter Rhythmus bringt Leben in die Musik und bestimmt deren Gang dermassen, dass der Zuhörer demselben zu folgen hingerissen wird, und oft nicht unterlassen kann, dessen Zeitmaass und Takt merkbar zu machen.

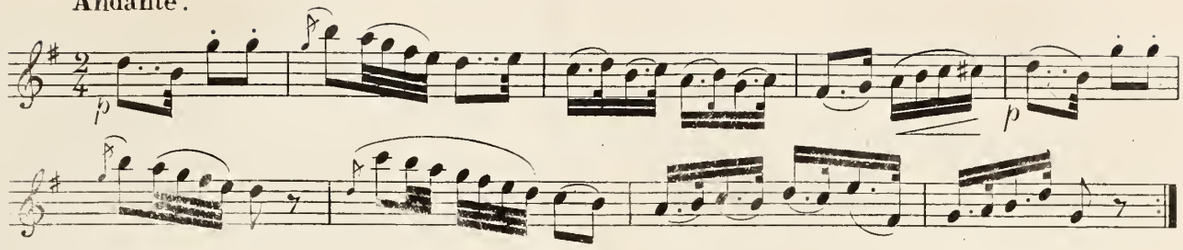
Der berühmte Haydn hat uns selbst die Bewegung u. den Rhythmus eines seiner ANDANTE angegeben, und legte in dem hier unten folgenden Beispiel eine solche Lebendigkeit des Ausdruckes in die Noten von kürzerer Dauer, die uns einen augenscheinlichen Beweis des besonderen Nachdruckes geben, welchen er mit dem Rhythmus verband, wenn seine übrigen bewundernswerthen Compositionen uns sonst darüber noch in Zweifel hätten lassen können.

Le rhythme, bien marqué, bien scandé, donne la vie à la musique et détermine tellement son allure, que l'auditeur est entraîné à la suivre et ne peut souvent s'empêcher d'en marquer les temps et la mesure.

Le célèbre Haydn nous a indiqué lui même le mouvement et le rhythme de l'un de ses ANDANTE, noté ci-après. Il y mettait une vivacité d'accent, une légèreté dans les brèves, qui nous aurait prouvé avec évidence le sentiment particulier qu'il attachait au rhythme, si ses admirables compositions avaient pu nous laisser quelque doute à cet égard:

(Symphonie d'Haydn.)

Andante.



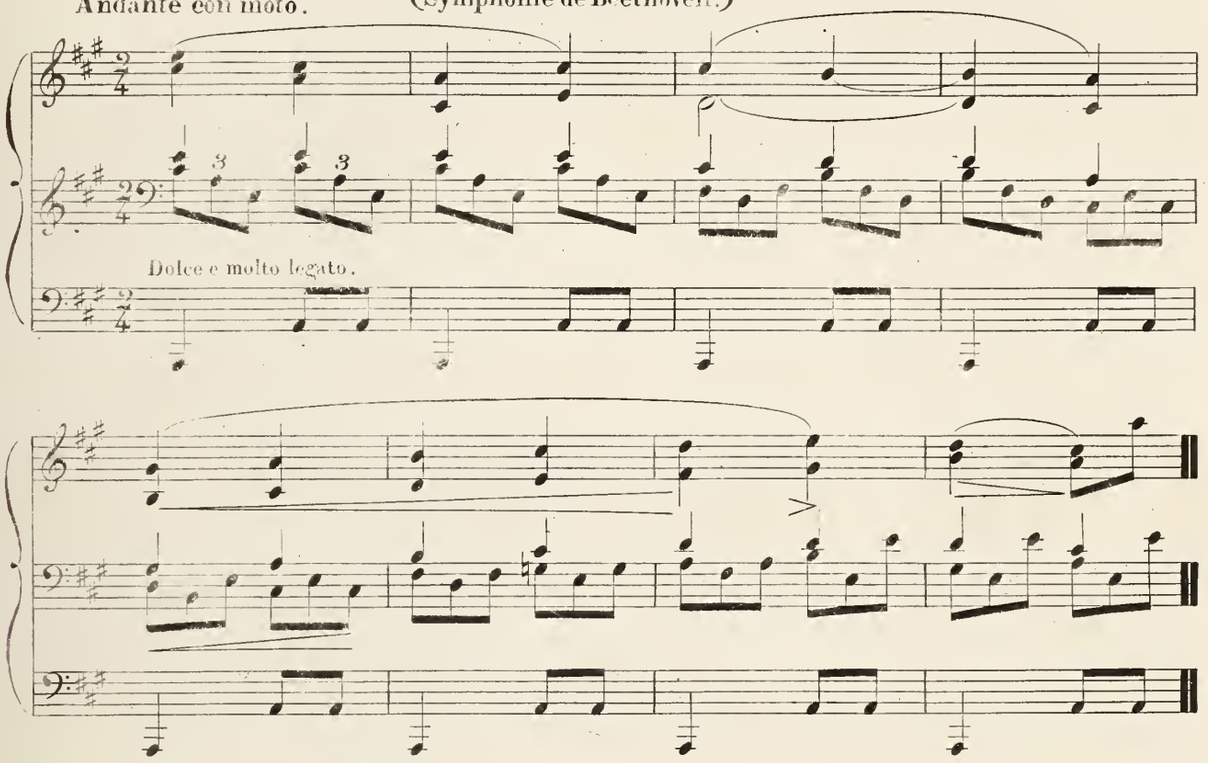
Folgende zwei Beispiele erinnern gleichfalls an die wundervollen Wirkungen des gemischten Rhythmus, in den Symphonien von Beethoven.

Les deux exemples suivans rappelleront aussi les merveilleux effets du mélange des rhythmes dans les symphonies de Beethoven.

(Symphonie de Beethoven.)

Andante con moto.

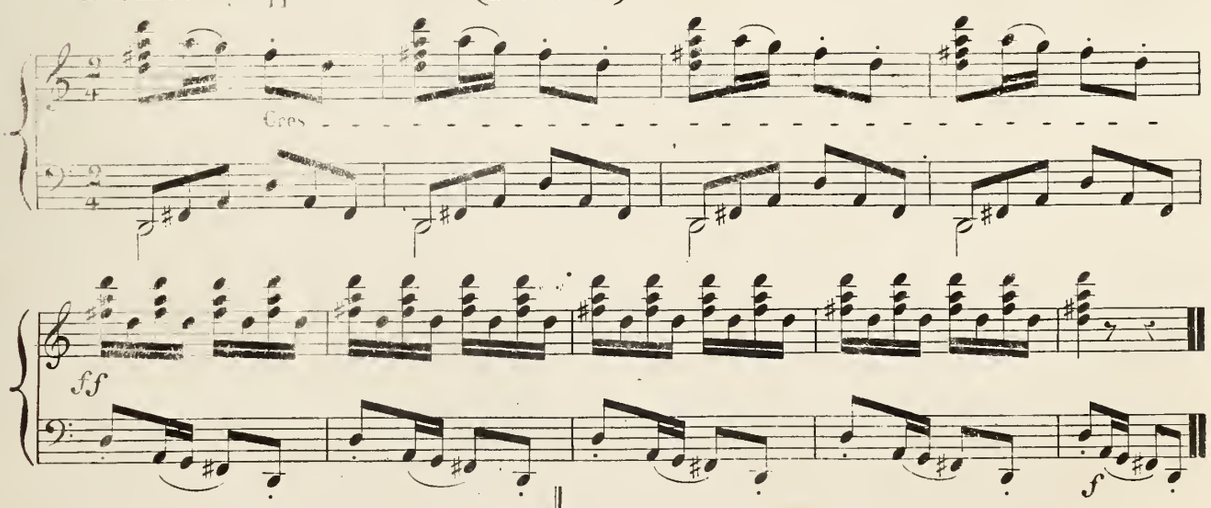
3.te Art.
3.e Espèce.



(Beethoven.)

All.o ma non troppo.

Symphonie Pastorale.



Bei dem Rhythmus ist zu beobachten:

1.) Die Genauigkeit, welche ihm den Charakter gibt.

2.) Der Ausdruck der ihn bestimmt.

3.) Das richtige Verhältniss in der Schattirung, welche denselben hervorhebt oder Verwirrung verhütet.

Il faut s'attacher dans le rhythme:

1.o à la précision, qui lui donne le caractère.

2.o à l'accent, qui le détermine.

3.o à la juste proportion dans la nuance, qui le fait ressortir ou empêche la confusion.

WEISE WIE DIE ÜBUNGEN VORZUNEHMEN SIND.

FRÜHREIFE ANLAGEN.

Frühreife Anlagen sind eine Ausnahme von dem langsamen und stufenweisen Gang der Natur; einige sind das Ergebniss vollkommener und früher entwickelter Empfindungs-Werkzeuge, andere die Folge angestrengter Arbeit; im ersteren Fall hat dieser dem allgemeinen Gesetz zuwiderlaufende Gang, dennoch etwas natürliches, weil derselbe in einer Entwickelung von Fähigkeiten besteht, welche von der Erziehung unabhängig ist; sie wird nur dann gefährdet, wenn man künstliche Mittel mit dem Vorsprung, welche die Natur genommen hat, vereinbaren will; in letzterem Fall ist es nicht mehr die Organisation des Kindes, welche dem Unterricht voraneilte, sondern menschlicher Wille, welcher zur Unzeit an die Stelle einer Ordnung getreten ist, die man nicht ungeahndet verletzt.

Mithin anstatt die Fortschritte der, mit ausserordentlichen Fähigkeiten begabten Kinder zu beschleunigen, muss man vielmehr bemüht sein sie zu mässigen, sonst würde man ihre Empfindungsfähigkeit auf Kosten ihrer körperlichen Ausbildung anstrengen, und sich beeilen wollen, Männer aus ihnen zu bilden, würde man sich dabei vielmehr der Gefahr aussetzen alte Kinder aus ihnen zu erziehen.

Dergleichen frühreife Fähigkeiten sind zudem kein Pfand für die Zukunft. (1) Ohne Zweifel ist es nothwendig aus der bei Kindern weit grösseren Geschmeidigkeit des Körpers und der Muskeln, als diese bei erwachsenen Personen statt findet, Nutzen zu ziehen, welche ihren Fortschritt in allem was unter die äusseren Hülfsmittel gerechnet wird begünstigen, aber die Uebungen müssen ihrem Alter, ihren Kräften und ihrer Statur angemessen sein. Wir kennen kein Hinderniss sie gegen das siebente Jahr das Violinspiel beginnen zu lassen, wenn nur alles dabei berücksichtigt wird, was wir in dieser Hinsicht sagten.

Man wähle desshalb zum Anfange eine Violine von kleinerem denselben angemessenem Format, und verlange nicht dass die Haltung derselben streng nach der Regel geschehe, und wie sie dieselbe erst in der Folge zu halten anzuleiten sind.

DABEI ZU BEFOLGENDE ORDNUNG (marche.)

Die Uebungen zweckmässig vorzunehmen, ist ein Talent; und das einzige Mittel um aus den Gaben der Natur den grössten Vortheil zu ziehen und dauernde Früchte zu erndten.

Um sich diese vorläufige Geschicklichkeit anzueignen, ist es nöthig den Weg zu wissen welchen man in dieser Hinsicht einzuschlagen hat.

Nämlich mit dem Einfachsten und Leichtesten zu beginnen, um stufenweise auch die grössten Schwierigkeiten überwinden zu lernen.

Man muss demnach die Anfangsgründe, einen nach dem andern, zum Gegenstand der Uebung machen, bis man sie so weit inne hat um sie nach u. nach miteinander zu verbinden, und man dahin

(1) Siehe die Revue musicale von Mr Fetis vom 11 Juni 1831.

MANIÈRE DE TRAVAILLER.

TALENS PRÉCOCES.

Les talens précoces sont une exception à la marche lente et graduée de la nature; les uns sont le produit d'une organisation plus parfaite et plutôt développée, les autres sont le résultat d'un travail forcé: dans le premier cas, cette marche, contraire à la loi commune, a toutefois quelque chose de naturel puisqu'elle tient à un développement de facultés indépendant de l'éducation; elle n'est dangereuse que si l'on veut ajouter les efforts de l'art aux avances que la nature a faites; dans ce dernier cas, ce n'est plus l'organisation de l'enfant qui a été au devant de l'instruction, c'est la volonté de l'homme qui s'est mise à contre temps à la place d'un ordre que l'on ne peut changer impunément.

Ainsi, loin de hâter les progrès des enfans doués d'une intelligence extraordinaire, on doit plutôt s'appliquer à les rallentir, autrement, c'est fatiguer leur organes aux dépens de leur constitution, et se presser d'en faire des hommes, c'est s'exposer à en faire de vieux enfans.

Cette précocité n'est point d'ailleurs un gage pour l'avenir. (1) Il est sans doute nécessaire de profiter de la souplesse des organes et des muscles, souplesse beaucoup plus grande chez les enfans que chez les hommes faits et qui favorise leurs progrès en tout ce qui tient au mécanisme, mais il faut proportionner le travail à leur âge, à leurs forces, à leur taille. Nous ne voyons pas d'inconvénient à leur faire commencer le violon vers l'âge de sept ans, pourvu que l'on prenne en considération tout ce qui vient d'être dit à cet égard.

On commencera donc par leur choisir un violon d'une dimension qui leur soit convenable et l'on n'exigera point d'eux qu'ils le tiennent rigoureusement d'une manière conforme aux principes comme ils devront le faire par la suite.

MARCHE À SUIVRE.

Savoir travailler est un talent; c'est le seul moyen de tirer le meilleur parti des dons de la nature et d'obtenir des succès solides.

Pour augmenter ce talent précurseur, il faut connaître la marche à suivre à cet égard.

Cette marche consiste à partir des éléments les plus simples pour arriver, par degrés, jusqu'aux choses les plus compliquées.

On doit donc étudier, l'un après l'autre, les principes élémentaires; jusqu'à ce qu'on les pratique assez bien pour en faire, peu à peu, un usage collectif, et pour parvenir à former, de ces divers matériaux, un seul tout.

(1) Voyez la Revue musicale de Mr Fétis, du 11 Juin 1831.

gelangt ist, aus diesen Besonderheiten ein Ganzes, ein möglichst vollkommenes Spiel zu bilden.

Wenn die Aufmerksamkeit nur auf einen einzigen Punkt gerichtet ist, so lernt der Zögling schneller begreifen, was ihm zu thun obliegt, er beschreitet alle Grade welche ihn zum Ziele seiner Arbeit führen (wenn anders der Arbeit eines Künstlers ein Ziel gesteckt werden darf) schliesslich wird er seinen Zweck erreichen, wenn er die Regeln der Kunst hinlänglich inne hat um sie, ohne vorher darauf bedacht zu sein, in Anwendung bringen zu können, und wenn derselbe seine Uebungen bei einer Einzelnheit, wie die Tonleiter ist, begonnen hat, er geschickt genug geworden ist, blos den musikalischen Gedanken (Sinn) festzuhalten.

Die Erlernung des Solfeggio muss dem Violinspiele vorangehen.

Bevor man sich dem Violinspiele widmet, ist es unerlässlich das Solfeggiren zu erlernen, welches in der Kenntniss der Noten, deren Geltung, des Taktes, der Schlüssel und aller Bezeichnungen, in der Anwendung dieser Kenntniss, bei dem Absingen oder Benennung der Noten, und in der Takteintheilung besteht, erfordert von Seiten des Zöglinges zu viele Aufmerksamkeit, als dass derselbe sie theilweise beseitigen und auf die äusserlichen mechanischen Mittel zu verwenden vermögte. Wenn hinlängliche Uebungen dieser Gattung ihn dazu gebildet haben, was man einen guten Musikus nent, so hat er den Weg bis zu seiner Ausbildung schon zur Hälfte zurückgelegt, und so beschränkt auch diese Bildung in der Folge sich darstellen mag, so wird es immer nützlich sein, wenn sich dieselbe auf diese Grundlage stützt, da hingegen ein mit den schönsten Anlagen und seltensten Eigenschaften Begabter, von seinen Fähigkeiten nur einen unvollkomenen Gebrauch machen wird, wenn ihm der Unterricht in diesen ersten Grundlagen abgeht.

Das Reinheits- u. Taktgefühl findet sich nicht immer in einer und derselben Person vereinigt. So wird mancher reine Töne hervorbringen, ohne musikalische Kenntniss zu besitzen, und dennoch den Takt nicht pünktlich einzuhalten oder zu schlagen wissen, jener Andere, keinen reinen Ton hervorzubringen fähig, wird dagegen den Takt mit Genauigkeit zu halten vermögend sein.

Diese Bemerkung führt zu dem Schlusse dass es sehr schwer ist zwei Dinge zu gleicher Zeit auszuüben, welche unterschiedene Fähigkeiten erfordern.

Was würde aber erfolgen, wenn man die Aufmerksamkeit, welche die Reinheit und die Taktfestigkeit vorab in Anspruch nehmen, noch durch jene steigern wollte, welche die Stellung, die Art wie Violine und Bogen gehalten werden sollen, die Bewegung der Finger u.s.w. erfordert. Der befähigteste Zögling würde von seinen Anlagen nur nach tausendfältiger Mühe und Anstrengung Gebrauch zu machen fähig sein, und wenn er auch das Ziel nothdürftig erreicht haben sollte, so hat die Erfahrung gezeigt, dass derselbe eine gewisse Stufe von musikalischer Bildung nicht zu erreichen vermochte, ohne die äusseren Hülfsmittel zu vernachlässigen, deren Mangelhaftigkeit völlig zu verbessern es alsdann zu spät sein dürfte.

un jeu aussi parfait que possible.

Toute l'attention étant fixée sur un seul point, l'élève vient promptement à bout de comprendre ce qu'il doit faire, et il passe ainsi par tous les degrés qui le conduisent au terme de ses travaux, (si toutefois, les travaux de l'artiste ont un terme?) il atteindra enfin le but s'il possède assez bien les règles de l'art pour les avoir toutes à sa disposition sans qu'il en soit préoccupé, et si, ayant commencé ses études par un objet unique, la gamme, il est devenu assez habile pour ne plus s'occuper que de la pensée musicale.

Apprendre à solfier, avant de commencer le violon.

Avant de commencer l'étude du violon, il est indispensable d'apprendre à solfier. La connaissance des notes, des valeurs, des temps, des clefs, de tous les signes, et l'application que l'on doit faire de cette connaissance, en chantant ou nommant les notes et divisant la mesure, demande trop d'attention pour que l'élève puisse en distraire une partie au profit des détails du mécanisme d'un instrument. Si, par des études suffisantes dans ce genre, il s'est rendu ce qu'on appelle bon musicien, il a déjà fait pour le talent la moitié du chemin; quelque faible que puisse être ce talent par la suite, il sera toujours utile s'il repose sur cette base, tandis que le talent doué des plus beaux moyens et des plus rares qualités ne fera qu'un emploi imparfait de ses facultés, s'il manque d'instruction première.

Le sentiment de la justesse et celui de la mesure ne se trouvent pas toujours ensemble dans le même individu. Tel prend une intonation juste, sans savoir la musique, et ne saurait frapper les temps de la mesure avec ponctualité; tel autre ne peut prendre un ton juste et bat cependant la mesure avec aplomb.

Cette observation mène à conclure qu'il est bien difficile de faire apprendre et pratiquer à la fois deux choses qui exigent des qualités différentes.

Que sera-ce donc s'il faut ajouter à l'attention qu'exigent, avant tout, la justesse et la mesure, celle que demandent l'attitude, la manière de tenir le violon et l'archet, les mouvemens des doigts, Etc...! l'élève le mieux organisé ne pourra tirer parti de ses moyens qu'après mille peines et mille efforts, et lorsqu'il en sera venu à peu près à bout, l'expérience nous a fait voir qu'il n'aura pu acquérir quelque instruction en musique sans négliger le mécanisme dont il ne sera plus temps alors de corriger tous les défauts.

Den Zögling das Erlernen des Violinspiels unternehmen zu lassen ehe er solfeggiren gelernt hat, hiesse, ihn verurtheilen Musik lesen zu sollen, ohne sie zu verstehen, und Violin zu spielen, ohne es zu können.

Dieses vorausgesetzt, muss das vollständigste Kenntniss des Instrumentes, welches der Gegenstand der Uebungen werden soll, vorangehen.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

Wahl einer Violine.

Die beste Violine ist diejenige, welche dem Befähigtesten und Erfahrensten Künstler am besten entspricht. Demnach wäre ein solcher allein geeignet die beste Wahl zu treffen, aber diese Wahl erfordert etwas mehr, nämlich die genauesten Kenntnisse um beurtheilen zu können, von welchem Meister ein Instrument verfertigt ist, ob nicht ein oder der andere seiner Bestandtheile von einem Fremden umgearbeitet worden ist, ob die Verhältnisse desselben, anstatt wieder in das gehörige Gleichgewicht gebracht worden zu sein, nicht vielmehr gestört worden sind u. s. w. Nur die vereinten Kentnisse eines wahren Virtuosen und eines geschikten Geigenmachers, dessen guter Ruf Gewähr leistet, lassen in dieser Sache ein gesundes Urtheil zu.

Violine für Anfänger.

Bei einer Violine, welche man einem Anfänger in die Hände geben will, ist zuforderst das Wesentlichste, dass sie mit seinem Alter und seiner Leibesbeschaffenheit im Verhältniss stehe: jede in gutem Zustande sich befindende Violine eignet sich dazu.

Neue Violine.

Da eine neue Violine nicht die Reife des Tones einer alten hat, so findet der Zögling Gelegenheit den Ton seines Instrumentes zu bilden; durch seine Bemühung das allenfallsige Rauhe derselben zu verbessern, vervollkommnet er zu gleicher Zeit das Instrument und sein Spiel; dieser doppelte Fortschritt setzt bereits erworbene Fähigkeiten voraus.

Wir sagten dass die Violinen von STRADIVARI einen unbestreitbaren Vorzug vor allen anderen besässen (S. d. Einleitung) welchen sie der Rundheit ihres Tones und der Vorzüglichkeit ihrer Klangfarbe verdankten.

Amati, Guarneri, Stradivari.

Die Violinen von AMATI und GUARNERI können die nämlichen Eigenschaften besitzen, sie sind aber von einer anderen Gattung. Sie haben einen Silberton, und die Zartheit ist im Allgemeinen nicht mit einem solchen hohen Grad von Stärke verbunden, als bei jenen von STRADIVARI.

Violinen von französischen Meistern.

Neue Violinen sind schwer zu beurtheilen, man kann nicht wissen ob sie an Eigenschaft gewinnen oder verlieren werden, welches blos die Zeit lehren kann. Wir besitzen jedoch französische Violinen, die alt genug sind (1) um über ihren wirklichen Werth keinen Zweifel zu lassen. Es geht auch überdem kein Jahr vorüber ohne dass unsere Geigenmacher ihren Ruf, theils durch neue Entdeckungen, theils schöne Arbeit, theils durch Nachahmung der Cremoneser Violinen zu erweitern bemüht wären; welche Nachahmungen zuweilen noch der Firniss zu ihrer

(1) Die von Nicolas Lupot (geboren in Stuttgard den 4ten December 1758 und gestorben in Paris den 13ten August 1824) dessen Geschicklichkeit und Rechtschaffenheit seinem grossen Ruf entsprachen.

Faire entreprendre l'étude du violon à l'élève avant qu'il n'ait appris à solfier, c'est le condamner à lire la musique sans la savoir, et à jouer du violon sans le pouvoir.

Ceci posé, on doit prendre connaissance, dans toutes ses parties, de l'instrument qui va devenir l'objet du travail.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

Choix d'un violon.

Le meilleur violon est celui qui répond le mieux à l'artiste qui a le plus de talent et d'expérience, un virtuose semblerait alors être seul capable de faire le meilleur choix; cependant ce choix demande quelque chose de plus, il exige des connaissances toutes spéciales pour bien juger de quel auteur est un instrument, si quelqu'une de ses parties n'a pas été refaite par un autre, si les proportions n'en ont point été dérangées au lieu d'avoir été remises en équilibre, Etc.. Il n'y a guères que le concours des lumières d'un véritable virtuose et d'un luthier habile dont la bonne réputation soit une garantie, qui puisse faire juger sainement en pareille matière.

Violon convenable aux commençans.

Quant au violon qu'il convient de mettre entre les mains d'un commençant, l'essentiel est d'abord qu'il soit en rapport avec son âge et son organisation: tout violon en bon état peut d'ailleurs lui être donné.

Violon neuf.

Un violon neuf, n'ayant point la maturité de son d'un vieux violon, fournit à l'élève l'occasion de former la qualité de son de l'instrument; en cherchant à corriger ce qu'il peut avoir d'un peu âpre, il perfectionne tout à la fois le violon et son jeu; mais ce double progrès suppose des moyens acquis.

Nous avons dit que les violons de STRADIVARI avaient une supériorité incontestable sur tous les autres. (V. l'Introduction) et qu'ils la devaient à la rondeur de leur son, à la qualité de leur timbre.

Amati, Guarneri, Stradivari.

Les violons des AMATI et des GUARNERI peuvent avoir autant de qualités, mais ces qualités sont d'un autre genre. Le son en est argentin, et, en général, la douceur ne s'y trouve pas réunie à l'éclat à un aussi haut degré que dans les violons de STRADIVARI.

Violons de fabrique française.

Il est difficile de juger les violons neufs, on ne peut savoir ce qu'ils perdront ou gagneront en qualités, le temps seul le fait connaître. Nous avons toutefois des violons de fabrique française assez anciens (1) pour ne laisser aucun doute sur leur mérite réel. Il n'est, en effet, point d'années que nos luthiers n'ajoutent à leur réputation soit par leurs découvertes et la beauté de leur facture, soit par leurs imitations des violons de Crémone, imi-

(1) Ceux de Nicolas Lupot (né à Stuttgard, le 4 décembre 1758 et mort à Paris, le 13 août 1824) dont les talens et la probité répondaient à sa haute réputation.

Vollkomenheit mangelt, wen übrigens die Zeit die Dauer ihrer Eigenschaften bewährt haben wird.

Mensur (Diapason.)

Um der Hand und mithin auch dem reinen Spiele (der Intonation) auf Instrumenten, welche von verschiedener Grösse sind, einen festen Haltpunkt zu geben, hat man im Allgemeinen ein Maass angenomen, welches man die Mensur (Diapason) nennt.

Der beste Diapason der Violine ist 7 Zoll, 1 Linie von dem Einschnitte des *f* an, bis zur Stelle wo die Decke mit dem Halse verbunden ist, und der Hals selbst muss von derselben Stelle ausgehend, 5 Zoll lang sein, den Sattel miteingerechnet, welcher 1 1/2 Linie dick ist. Dieses beträgt im Ganzen einen Fuss von dem Sattel unten an bis zur Mitte des Fusses des Steeges. Die Mitte des Fusses des Steeges muss den Einschnitten der *ff* gegenüber zu stehen kommen. (Eine Bemerkung des Herrn Geigenmachers Gand)

Zuerst muss man untersuchen, ob eine Violine die richtige Mensur besitzt, um sich an diese zu gewöhnen, welche die Violinen durchgängig haben sollten, da dieses aber nicht immer der Fall ist, so kommt es hauptsächlich darauf an, wenn die Intonation durch Uebung gesichert ist, sich mit den Violinen, welche nach anderem Verhältniss gebaut sind, vertraut zu machen, um auf einer jeden rein zu spielen.

Verschiedenes Format der Violinen. Sich solcher nur dan zu bedienen, wenn man Sicherheit im reinen Spiel erworben hat.

Man kommt oft in den Fall mit den Violinen wechseln zu müssen, worunter sich solche befinden die zwar die richtige Mensur haben, aber dennoch von unterschiedlicher Grösse sind. Hier tritt eine grosse Abweichung für die linke Hand ein, welche in der dritten Lage, wenn die Violine kleiner ist, nicht mehr durch den Körper des Instrumentes (die gewöhnliche Grenze) gestützt wird, dagegen diesen Anhaltpunkt früher erreicht, wenn die Violine grösser ist. Wenn man nicht an diese Abweichungen gewöhnt ist, reichen sie hin, die Reinheit des Spieles zu verhindern. Uebrigens wir wiederholen es, muss man sich nicht eher mit diesen Verschiedenheiten beschäftigen, bevor man sich einer reinen Intonation versichert hat.

Die Violine in gutem Stande zu erhalten.

Zuweilen lässt man, theils aus Nachlässigkeit oder zum Prunke, den Colophonium Staub sich unter den Saiten anhäufen. Dieser Staub ist aber nachtheilig, wenn Hitze oder Feuchtigkeit denselben in einen Teig verwandeln, welcher endlich in die Deke, durch deren kleine Zwischenräume dringt. Dieser Staub muss daher täglich mit Sorgfalt, um den Firniss nicht zu beschädigen, beseitigt werden. Ueberhaupt will die Violine beim Anfassen äusserst zart behandelt sein. Reinlichkeit muss hier das Ergebniss eines verfeinerten Gefühls sein, dessen die Vervollkommnung des Talentes bedarf, so wie sie auch eine Folge einer guten Erziehung und des Wohlstandes ist.

Saiten.

Unerlässlich ist es, dass die leeren Saiten rein seien, und ebenfalls in reinen Quinten zusammen stimmen, wenn man einen Finger auf zwei Saiten zugleich setzt. Man erprobt die Reinheit einer Saite:

Mittel sie zu prüfen.

1) Wenn man mit beiden Händen eine Saite von einem Schuh Länge oder mehr nimmt, dieselbe ein wenig spannt, und mit einem Finger in Schwing-

tations auxquelles il ne manque plus que le vernis pour être parfaites, lorsque le temps aura prouvé d'ailleurs la durée de leurs qualités.

Diapason.

Pour donner un point fixe à la main et par conséquent à l'intonation sur les instrumens dont les patrons sont, pour la plupart, de différentes grandeurs, on a généralement adopté une mesure que l'on appelle diapason.

Le meilleur diapason du violon est de 7 pouces, 1 ligne, depuis le cran de l'*f* jusqu'à l'éclisse du haut, au pied du manche, et le manche doit avoir, à partir du même endroit, 5 pouces y compris le sillet (qui doit compter pour 1 ligne 1/2 d'épaisseur dans la longueur des 5 pouces) ce qui donne un total d'un pied depuis le bas du sillet jusqu'au milieu du pied du chevalet. Le milieu des pieds du chevalet doit être placé en face des crans des *ff*. (Note fournie par Mr Gand Luthier.)

Il faut d'abord voir si le violon est bien diapasoné, pour s'habituer à cette mesure que l'on doit retrouver sur presque tous les violons; mais comme elle ne s'y rencontre pas toujours, lorsque l'intonation a été assurée par de bonnes études, il est essentiel de se familiariser avec les violons d'une autre proportion, afin de parvenir à jouer juste sur tous.

Patrons différens. Ne s'en servir que lorsque l'intonation est assurée.

On est souvent dans le cas de changer de violon et d'en rencontrer qui, bien qu'ils soient au diapason, sont toutefois d'une grandeur différente. Il en résulte un grand désappointement pour la main gauche qui n'a plus alors le corps du violon pour appui à la 3e position (sa limite ordinaire) lorsque le violon est plus petit, et qui rencontre cet appui plutôt que de coutume lorsque le violon est plus grand. Si l'on n'a point l'habitude de ces différences, elles suffisent pour faire manquer à la justesse. Au surplus, on doit le répéter, il ne faut s'exercer à ces changemens que longtemps après avoir assurée son intonation.

Entretien du violon.

On laisse quelque fois par négligence, ou comme ornement, la poussière de la colophane qui s'amasse au dessous des cordes. Cette poussière a l'inconvénient d'assourdir le violon lorsque la chaleur et l'humidité en font une pâte qui finit par pénétrer dans la table et par en boucher les pores. Il faut donc l'enlever chaque jour avec soin, en prenant des précautions pour ne pas endommager le vernis. Le violon exige d'ailleurs une si grande délicatesse dans le toucher, que la propreté doit être ici le résultat d'un sentiment exquis, nécessaire à la perfection du talent, comme elle est la conséquence d'une bonne éducation et nécessaire au bien être.

Cordes.

Il est indispensable que les cordes soient justes à vide, et justes lorsqu'on les fait sonner en quinte avec un seul doigt posé sur 2 cordes. On éprouve la justesse d'une corde:

Manières de les éprouver.

1° en prenant des deux mains une étendue de la corde d'un pied de longueur et plus, et la faisant vibrer avec un doigt, tandis qu'on la tend

ung setzt, so ist sie gewöhnlich rein, wenn diese Schwingung nur zwei reine Linien wahrnehmen lässt.

2) Wenn man die aufgezogene und in ihrem Ton gestimmte Saite leer ertönen lässt, während die andern Saiten ebenfalls rein gestimmt sind.

3) Dieser Versuch genügt jedoch nicht immer um die Reinheit der Quinten beurtheilen zu können, diese muss durch den Finger erprobt werden, dieses dritte Mittel ist das beste dessen man sich bedienen kann.

Die geringste Feuchtigkeit verstimmt die Saiten, man muss sie daher sanft und immer in nämlicher Richtung abtrocknen, wenn Hitze oder der Eindruck der Luft es erfordern, wozu man sich eines feinen leinenen Tuches oder eines seidenen Stoffes bedient.

Neapolitanische Quinten.

Die als die besten anerkannten Saiten sind bis jetzt die Neapolitanischen, wenn sie in der Jahreszeit verfertigt sind, wo die Gedärme der Thiere sich am besten zubereiten lassen. Man muss sich derselben weder, wenn sie zu frisch noch wenn sie zu alt sind, bedienen: im ersteren Falle sind sie noch nicht stark genug und springen wenn man sie in den Ton stimmen will, im andern Falle springen sie gleichfalls, weil sie zu sehr ausgetrocknet sind.

Nothwendige Eigenschaften der Darmsaiten, und vornehmlich der Quinten.

Die nothwendigen Eigenschaften der Darmsaiten und vornehmlich der Quinten sind folgende:

1) Deren Reinheit. Eine leere Saite muss an sich schon rein sein, und (was noch mehr sagen will,) auch wenn sie gegriffen wird, und man sie durch einen Finger auf zwei nebeneinander liegenden Saiten gesetzt, als Quinte ertönen lässt.

2) Die Gleichheit der Schwingungen.

3) Die Geschmeidigkeit. Sie muss, wenn es erlaubt ist sich so auszudrücken, unter dem Finger u. dem Bogen etwas öhliges haben.

4) Der nöthige Widerstand, um eine sehr hohe Stimmung zuzulassen.

5) Die Haltbarkeit, um den widerholten Reibungen des Bogens widerstehen zu können.

Erheischt die Spielart einer Person oder die Dicke der Violine einen etwas starken Bezug, so sind Quinten, die einen grösseren Durchmesser haben, vorzuziehen, doch hüte man sich dabei vor jeder Uebertreibung.

Dicke (dimension) der 4 Saiten.

Die Dicke der 4 Saiten genau bestimmen zu wollen ist nicht thunlich, weil diese durch das Format der Violinen im Allgemeinen, einer jeden ins besondere, und durch das Verhältniss der Saiten gegen einander bedingt ist; dieses ist eine Aufgabe für die Phisiker, und bis diese sich damit werden beschäftigt haben, wird der Künstler sich durch die Zartheit seiner Sinenwerkzeuge und sein Feingefühl, als einer ihm angebornen Messkunde (Geometrie) leiten lassen.

Wenn man nun die Dicke, welche der Quinte bei der zum Gebrauch gewählten Violine zukomt erprobt hat, so bleibt es Hauptsache, dabei zu verbleiben.

Saitenmesser und dessen Gebrauch.

Zu diesem Zwecke bedient man sich eines Saitenmessers, eines messingenen Instrumentes von 4 bis 5 Zoll und mehr Länge, welches eine Oeffnung in der Mitte seiner Breite hat.

un peu, elle se trouve juste assez ordinairement si elle ne fait voir dans son oscillation que deux lignes bien nettes.

2° en faisant sonner la corde à vide, après l'avoir montée au ton, les autres cordes étant d'ailleurs bien d'accord entr'elles;

3° cette épreuve ne préjuge pas toutefois la justesse des quintes que l'on essaie alors avec le doigt, et ce troisième moyen est le meilleur dont on puisse se servir.

La moindre humidité rend les cordes fausses, c'est pourquoi il faut les essuyer légèrement et toujours dans le même sens, lorsque la chaleur ou l'impression de l'air a rendu ce soin nécessaire: on doit faire usage à cet effet d'un linge de toile fine ou d'une étoffe de soie.

Chanterelles de Naples.

Les chanterelles reconnues, jusqu'à présent, pour être les meilleures sont celles de Naples, fabriquées au temps de l'année où les boyaux d'animaux sont disposés à être manipulés avec plus de succès. Il ne faut s'en servir, ni lorsqu'elles viennent d'être faites, ni lorsqu'elles sont trop anciennes: dans le premier cas elles n'ont pas pris assez de consistance et elles cassent quant on les monte au ton, dans le second cas, elles se cassent aussi parce qu'elles sont devenues trop sèches.

Qualités nécessaires aux cordes à boyaux, et principalement aux chanterelles.

Les qualités nécessaires aux cordes à boyaux et surtout aux chanterelles sont:

1° la justesse. Une corde doit être juste à vide et (ce qui est encore autre chose) juste sous le doigt lorsqu'on l'a fait sonner en quinte avec un seul doigt posé en même temps sur une autre corde.

2° l'égalité dans les vibrations.

3° la souplesse. Il faut qu'elle soit, si l'on peut s'exprimer ainsi, onctueuse sous le doigt et sous l'archet.

4° la résistance, pour monter à un ton très élevé.

5° la durée, pour résister aux frottemens réitérés de l'archet.

Lorsque le jeu de l'exécutant ou les épaisseurs du violon exigent une monture de cordes un peu forte, les chanterelles qui ont plus de diamètre que les autres sont à préférer; mais il faut se garantir de toute exagération à cet égard.

Dimension des 4 cordes.

On ne saurait assigner ici une dimension positive aux 4 cordes du violon, cette dimension devant être à la fois proportionnée au violon en général, à chaque violon en particulier et à chaque corde entr'elles, c'est aux physiciens à la déterminer; mais, jusqu'à ce qu'ils s'en soient occupés, l'artiste se laissera guider par la délicatesse de ses organes et par la finesse de son tact qui sont pour lui une espèce de géométrie naturelle.

Lors donc que l'on aura déterminé la grosseur qui convient à la chanterelle d'un violon de choix, il sera essentiel de ne jamais changer cette grosseur. A cet effet, on fera usage d'une filière, instrument de cuivre de 4 à 5 pouces de longueur, et quelquefois plus, ouvert par le milieu de sa largeur.

Filière. Son usage.

(Siehe Tafel III Figur 33.)

In diese Mitte des Saitenmessers bringt man die Saite, deren Dicke durch kleine numerirte Abtheilungen angedeutet wird, und zwar bis dahin wo sie Widerstand gegen weiteres Einschieben äussert.

Eben so dienlich ist es auf nämliche Weise die Dicke der anderen Saiten abzumessen.

4 dräthige Quinten.

Die vierdräthigen Quinten sind zu mehrerer Haltbarkeit geeignet als die dreidräthigen, u. vielleicht für Orchester Violinen anwendbarer, aber sie besitzen unter dem Bogenstrich zu viel Härte welche sich durch leises Zischen äussert, das zwar nur der Spielende hört, aber doch hinreicht umstörend auf ihn einzuwirken.

3 dräthige Quinten.

Die dreidräthigen Quinten sind bei dem Solospiel vorzuziehen.

Französische Saiten.

Es bestehen in Frankreich mehrere Darmsaiten Fabriken; in einigen hat man es dahingebracht, Quinten zu liefern deren Haltbarkeit und Dauer vorzüglich genannt werden kann. Man beschäftigt sich fortwährend mit deren Verbesserung, u. zwar mit theilweise glücklichem Erfolge.

4te überspon-nene Saite.

Die 4te Saite von Darm mit Messingdrath übersponnen, ist eben darum unvermeidlichen Mängeln unterworfen. Nach dem Durchmesser der Saite oder der Stärke des Striches, ist sie entweder zu hart oder zu weich. Der Silberdrath, dessen man sich zuweilen bedient, und selbst der Messingdrath haben den Fehler, sich unter dem Bogen bald so sehr zu glätten, dass dieser selbst mit Hülfe des besten Colophoniums sie nicht mehr anzugreifen vermag.

Wenn in Folge glücklich zusammentreffender Umstände, die wir nicht anzugeben vermögen, die 4te Saite gleiche und reine Schwingungen macht, so theilt sie den anderen Saiten, durch das Mittönen der Consonnanzen, stärkere Klangfähigkeit mit, dahingegen eine schlechte, eine fast gänzliche Lähmung des Tones verursacht. (Siehe den Artikel über die Tonfarbe und die Eigenthümlichkeit der 4 Saiten.)

Sehr zu wünschen wäre, dass man die übersponnenen Saiten zu vervollkommnen suchte, da sie auf den Ton aller Bogeninstrumente so grossen Einfluss haben.

Senkrechte Stellung des Steeges.

Wenn man eine Saite aufgezogen hat, so muss man nicht versäumen, den Steeg wieder senkrecht zu richten, denn durch das Aufziehen der Saiten, besonders der Quinte, wird er jedesmal ein wenig vorwärts gezogen.

Wirbel (Zapfen) wie diese leicht zu drehen sind.

Damit die Wirbel leicht zu drehen sind, ohne nachzulassen, hat man eine kleine Vorrichtung von Messing daran angebracht, fixateur (Feststeller) genannt, und mit Erfolg in mehreren Orchestern angewendet, diese Zuthat könnte aber der Violine mehr Gewicht geben, und den Ton eines dem Solospiel gewidmeten Instrumentes vermindern; das Metall, woraus diese besteht, ist zudem geeignet, ein unangenehmes Anstreifen an den Hals der Violine zu verursachen, wenn die Saiten in Schwingung gesetzt werden; dieser Nachtheil ist im Orchester

(Voyez Planche III Figure 33.)

On fait entrer dans le milieu de la filière la corde dont la grosseur se trouvera indiquée par le chiffre des petites divisions, au point même ou elle éprouve de la résistance pour être mise plus loin.

Il est également utile de fixer, par ce même moyen, la grosseur des autres cordes.

Chanterelles à 4 fils.

Les chanterelles à 4 fils offrent plus de chances de durée que celles à 3 fils; elles sont, peut être, d'un meilleur usage pour les violons d'orchestre, mais elles sont un peu dures sous l'archet, et cette dureté occasionne un petit sifflement qui n'est guères entendu que par l'exécutant, mais qui suffit pour le préoccuper.

Chanterelles à 3 fils.

Les chanterelles à 3 fils sont préférables pour l'exécution des solos.

Cordes de fabriques francaises.

Il existe en France, plusieurs fabriques de cordes à boyaux; dans quelques unes de ces fabriques, on est parvenu à faire des chanterelles dont la résistance et la durée sont les principales qualités. On travaille chaque jour à leur amélioration, et l'on a déjà obtenu partiellement d'heureux résultats.

4me Corde filée.

La 4me corde, filée en laiton sur le boyau, est pour cette raison très sujette à des défectuosités inévitables. Selon le diamètre de la corde ou la force du trait elle devient ou trop dure ou trop molle. Le fil d'argent dont on se sert quelquefois et le fil de laiton lui même ont l'inconvénient de se polir promptement sous l'archet qui ne peut bientôt plus avoir de prise sur elle, malgré tout le mordant de la meilleure colophane.

Lorsque, par l'effet d'heureuses combinaisons, que nous ne saurions indiquer, une 4me a des vibrations nettes et pures, elle donne beaucoup de sonorité aux autres cordes dont elle fait resonner toutes les consonnances, tandis qu'une mauvaise 4me paralyse presqu'entièrement le violon. (Voyez l'article Timbre et Caractère des 4 cordes.)

Il est bien à désirer que l'on cherche à perfectionner les cordes filées qui ont, principalement sur le son de tous les instrumens à archet, une si grande influence.

Aplomb du chevalet.

Après avoir remis une corde, on ne doit pas négliger de replacer le chevalet d'aplomb, la corde remise, surtout la chanterelle, ne manquant jamais de le tirer un peut en avant.

Chevilles manière de les faire tourner facilement.

Pour que les chevilles tournent facilement et sans se lâcher, on a imaginé d'y mettre un petit appareil de cuivre appelé fixateur, et employé avec succès dans quelques orchestres, cet appareil pourrait rendre le violon un peu pesant et diminuer le son d'un instrument destiné aux solos; le métal dont il est fait est d'ailleurs dans le cas d'occasionner un frôlement désagréable sur le manche du violon quand les cordes sont mises en vibration; ces inconvéniens se réduisent à très peu de chose dans les orchestres où les avantages au contraire s'y font sentir avec é-

sehr unerheblich, der Vortheil dagegen unbestreitbar. Um nun bei dem Solospiele jenen zu vermeiden, und das nützliche beizubehalten, bedient man sich eines sehr einfachen Mittels; man zieht nämlich die Wirbel heraus, bestreicht sie mit ein wenig Seife, und bestreut sie mit Bleiweiss oder spanischem Weiss; bringt sie wieder in die Oeffnungen und dreht sie so lange herum, bis sie bei dem Stimmen der Violine keinen Widerstand mehr leisten.

Bogen. Zu CORELLIS Zeit war der Bogen zwei Zoll kürzer als die jetzt gebräuchlichen, bogenförmig gespannt, mit hohem Frosche, und liefen gegen das Ende spitz zu.

(Siehe Tafel III Figur 27.)

In der Folge bediente man sich eines minder hohen Froschs und nicht so kurzen Bogens; wir haben einen solchen vor uns wie ihn Pugnani im Gebrauch hatte, siehe die Zeichnung:

(Tafel III Figur 28.)

Seine Gestalt wurde nach und nach auf folgende Art geändert:

(Siehe Tafel III Figur 29.)

Die Verschiedenheit des Bogenstrichs machte grössere Biegsamkeit und Stärke an der Spitze nothwendig, darum wurde der Frosch erniedert, die Spitze erhöht und die Stange verlängert:

(Siehe Tafel III Figur 30.)

Die Gestalt und die Länge des Bogens dessen VIOTTI sich bediente.

(Siehe Tafel III Figur 31.)

Der Bogen welcher heut zu Tage allgemein im Gebrauch ist, hat dieselbe Gestalt, ist aber im Ganzen 27 1/2 Zoll lang.

(Siehe Tafel III Figur 32.)

Die Bogen, jetzt länger als ehemals, sind auch mit viel mehr Haar versehen. Die meisten sind von Brasilien-Holz, welches, wenn es gut gewählt und gearbeitet ist, seine gerade Richtung behält.

Der Ruf, den Herr TOURTE in allen Ländern sich erworben hat, gibt uns einen natürlichen Anlass die Vollkommenheit und Güte der von ihm verfertigten Bogen als Muster zu empfehlen.

Die besten Bogen sind die, welche in der Gesammtheit ihrer Eigenschaften ein solches Gleichgewicht halten, dass keine dieser Eigenschaften besonders vorherrscht, deren Schwere und Leichtigkeit, Festigkeit und Schwungkraft allen Anforderungen des Mechanismus zugleich entspricht.

Haare. Die Haare haben grossen Einfluss auf den Ton; man hat bemerkt, dass sie mit einer Menge kno-

vidence. Mais, pour éviter les uns et pour conserver une partie des autres aux violons solos, on fait usage d'un procédé fort simple que voici: c'est de retirer les chevilles, de les enduire d'un peu de savon par dessus lequel on met du blanc de céruse ou du blanc d'espagne; on les replace dans les trous en les y faisant tourner plusieurs fois jusqu'à ce qu'elles n'offrent plus de résistance lorsque l'on accorde le violon.

Archet. Du temps de CORELLI, l'archet, plus court de deux pouces environ, que ceux dont on se sert aujourd'hui, était tendu en arc, la hausse en était élevée, et le bout se terminait en pointe.

(Voyez Planche III, Figure 27.)

On a ensuite fait usage d'archet un peu moins élevé de la hausse et moins court: voici le dessin d'un archet choisi par Pugnani et que nous avons sous les yeux:

(Voyez Planche III, Figure 28.)

La forme en a été insensiblement modifiée à peu près de cette manière:

(Voyez Planche III, Figure 29.)

La variété des coups d'archet rendant plus nécessaire une plus grande flexibilité et un peu plus de force de la pointe, on a baissé la hausse, élevé la pointe, et allongé un peu la baguette:

(Voyez Planche III, Figure 30.)

Voici la forme et la dimension de l'archet dont VIOTTI se servait:

(Voyez Planche III, Figure 31.)

L'archet dont on fait généralement usage aujourd'hui a la même forme que celui-ci, mais il a 27 pouces 1/2 de longueur totale.

(Voyez Planche III, Figure 32.)

Les archets, plus longs que ceux d'autrefois, sont aussi beaucoup plus garnis de crins. La plupart sont en bois de Brésil, bois qui conserve sa rectitude lorsque celui qui les façonne sait le choisir et le couper convenablement.

La réputation que Mr. TOURTE s'est acquise dans tous les pays nous porte naturellement à citer ici le fini précieux et la bonté de ses archets comme devant servir de modèle.

Les meilleurs archets sont ceux qui dans l'ensemble de leurs qualités, ont un équilibre tel qu'aucune de ces qualités n'y domine particulièrement, et que la pesanteur et la légèreté, la fermeté et l'élasticité répondent également à toutes les exigeances du mécanisme.

Crins. Les crins ont une très grande influence sur le son; on a reconnu qu'ils étaient recouverts d'un

tenähnlicher oder leichter rauher Theilchen überdeckt sind; die Erfahrung lehrt, dass diese Rauheiten um so stärker sein müssen, wenn die damit zu erregende Saite einen tieferen Ton geben soll; daher gebraucht man für die Viola, das Violoncell und den Contrabass stärkere Haare, als für die Violinen.

Diese Rauheit wird durch das Bestreichen mit Colophonium vermehrt. Dieses ist eine harzige Substanz, die um so stärker wirkend sein muss, wenn die in Schwingung zu setzenden Saiten tiefere Töne hervorbringen sollen; demnach wird zu den Contrabass-Bogen ein stärker angreifender Colophonium gebraucht, als bei den Violin-Bogen.

Wenn die Haare etwas stärker und nicht abgeschliffen sind, greifen sie die Saite leichter an, als jene welche durch die Zubereitung zu glatt geworden sind. Der Haarbezug muss 4 bis 5 Linien breit sein; wenn dieser nicht vollständig genug ist, so zerschneiden die Haare in kurzer Zeit die Saiten, und der Ton verliert an Rundung.

Der Bogen darf im Allgemeinen, weder zu viel noch zu wenig gespannt sein, das Gefühl lehrt den gehörigen Grad zu unterscheiden: Hitze spannt die Bogenstange, und man muss dagegen auf der Hut sein. Es muss bemerkt werden, dass bei einem Adagio der Bogen leichter geführt werden kann, wenn man die Haare weniger als gewöhnlich spannt, dahingegen die Bogenstange stärker gespannt, bei Allegro-Stellen welche grössere Schwungkraft erfordern, mehr Biegsamkeit annimt.

Die Haare müssen reinlich gehalten werden; wenn sie fettig geworden sind, welches bei dem Frosche immer der Fall ist, so reinigt man sie durch ein in Weingeist getauchtes leinenes weisses Tuch, und streicht sie so lange damit, bis sie rein sind. Zu dem Ende schraubt man den Frosch ab, und es ist nicht nöthig die Haare davon zu trennen.

Colophonium. Der Colophonium (Geigenharz) womit man die Haare bestreicht, ist die Ursache, wodurch die Saite in Schwingung geräth: ohne dessen Beihülfe würden die Haare sehr wenig auf die Saite wirken und sie fast tonlos lassen.

Bei dem Läutern des Harzes fügt man einige Zuthaten bei, zufolge deren dasselbe mehr oder minder auf die Saiten wirkt; greift es die Saiten nicht hinlänglich an, so glaubt man diesem abzuhelfen, wenn man die Haare stärker damit bestreicht, dieses hat aber blos die Folge ein Pfeifen der Saiten zu bewirken, und wenn der Colophonium zu angreifend ist, wird der Ton schreiend. Wenn die Hitze dessen fette Theile schmilzt, so hört seine Wirkung auf, und in Folge dieser Versetzung wird aus dem angreifendsten das unwirksamste.

Es ist mithin sehr schwer Colophonium zu bereiten, auf welchen die Luftveränderung keinen Einfluss hätte, und zu wünschen wäre es, dass die Chemiker sich damit beschäftigen mögten, und auch hierin die Wissenschaft der Kunst zur Seite stünde; wir sind so sehr überzeugt, dass man der Einsicht und des offenen Verfahrens der Wissenschaft

grand nombre de nodosités ou de légères aspérités; l'expérience montre qu'il faut que ces aspérités soient d'autant plus fortes, que la corde qu'il s'agit d'ébranler, doit rendre un son plus grave; ainsi, on emploie des crins plus forts pour les altos, pour les basses et les contrebasses, que pour les violons.

On augmente le mordant de ces aspérités en les recouvrant de colophane, substance résineuse qui doit posseder une vertu d'autant plus énergique que les cordes, qu'il s'agit de faire vibrer, doivent rendre des sons plus graves: ainsi, pour l'archet de la contrebasse, on emploie une colophane plus mordante que celle dont on fait usage pour le violon.

Lorsque les crins sont un peu forts et non polis, ils prennent mieux la corde que les crins fins ou qui sont devenus lisses par trop d'apprêt. La monture de crins doit avoir 4 à 5 lignes de largeur; si la mèche de cette monture n'est pas assez fournie, les crins coupent la corde en peu de temps, et le son a beaucoup moins de rondeur.

L'archet ne doit être, en général, ni trop tendu, ni trop détendu, c'est au tact qu'il appartient de trouver le point convenable: la chaleur fait tendre la baguette, et il faut se tenir en garde contre cet inconvénient. Il est à remarquer que l'on ménage plus facilement l'archet dans l'adagio lorsque le crin est un peu plus détendu qu'à l'ordinaire, et que l'on obtient au contraire plus d'élasticité de la baguette, lorsqu'il est un peu plus tendu, pour de certains traits d'allegro qui exigent cette plus grande élasticité.

Les crins doivent être entretenus avec proprété: quand ils sont un peu graissés, ce qui arrive toujours, surtout près de la hausse, on les nettoie avec de l'esprit de vin dans lequel on trempe un linge blanc dont on les frotte jusqu'à ce qu'ils soient nets. Cette opération se fait en ôtant la hausse de la mortaise, mais sans qu'il soit nécessaire de séparer les crins de la hausse.

Colophane. La colophane, résine dont on frotte les crins, est le principe qui détermine la corde à vibrer: privés du secours de cette résine les crins n'auraient qu'une très faible action sur la corde qui resterait sans voix.

En épurant la résine, on y ajoute quelques ingrédiens qui lui donnent plus ou moins de prise sur la corde; si elle ne mord point assez, on croit y remédier en en mettant davantage aux crins, mais ce moyen n'aboutit qu'à faire siffler les cordes, et si l'on se sert de colophane trop mordante, cette rudesse les fait crier. Lorsque la chaleur en fait fondre les parties grasses, elle cesse alors de prendre sur la corde, et par l'effet de cette décomposition, la plus mordante devient ainsi celle qui agit le moins.

Il est donc très difficile de faire de la colophane dont la qualité ne soit point altérée par les divers changemens de température, et il est à désirer que les chimistes veuillent bien s'en occuper. C'est à la science à venir encore ici au secours de l'art; nous sommes tellement persu-

nicht entrathen kan, dass wir deren Mitwirkung hinsichtlich des festbestimmten Tones (son fixe) angerufen haben, und mit Dank bei der Lehre von den Harmonika-Tönen (Flageolet) aufgenommen haben, so wie wir unsere Hoffnung in dieselbe setzen, über den Bau der Violine nach mathematischen Gesetzen Belehrung zu erhalten, und werden nicht nachlassen dieselbe in Allem in Anspruch zu nehmen, was zur Vervollkommnung der äusserlichen Hülfsmittel (Mechanismus) zur Verbesserung der zum Bau der Instrumente erforderlichen Stoffe beitragen kann. Die Künste und der Handel erkennen die Wichtigkeit und den Werth solcher Verbesserungen und Vervollkommnungen an.

« Bei der Musik, als einer phisikalisch-mathematischen « Wissenschaft, müssen die Beweise zwar geometrisch sein, « aber phisisch aus der Aufgabe selbst hervorgehen. Nur so « ergibt sich aus der Verbindung der Berechnung mit der « Phisik, bei Wahrheiten, welche auf Erfahrung und geome- « trische Beweise gegründet sind, die wahre Grundlage der « Kunst. Sonst würde die Geometrie zwar erwiesene, je- « doch nicht praktisch anwendbare Lehrsätze aufstellen; « die Phisik dagegen einzelne getrennte Thatsachen, die oh- « ne Verbindung unter sich kein allgemein gültiges Gesetz « abgeben könnten. »

(J. J. Rousseau Dict. de musique, art. Systeme.)

STIMMUNG DER VIOLINE.

Die Stimmung der Violine ist das Erste, worauf man die Aufmerksamkeit des Zöglings richten muss. Sobald dieser im Stande sein wird, den Bogen auf die Saite zu setzen, muss dieses auf die Weise geschehen, wie aus den Vorübungen ersichtlich ist, um auf den 4 leeren, in die Quinten, E, A, D, G, gestimmten Saiten zu spielen. Die erste Uebung seiner Gehörfähigkeit muss also an diese Noten gebunden werden, mit welchen der Unterricht begonnen werden muss, und welche die Grundlage seiner Uebung wegen, ihrer reinen Stimmung gegen einander abgeben müssen.

Ein Anfänger kann zwar die Violine nicht selbst stimmen, weil dieses eine gewisse Kraft und Vorübung erfordert; doch lasse man ihn die Reinheit der Quinten beurtheilen und angeben, welcher Ton ihm zu hoch oder zu tief scheint.

Seine erste Uebung sei also blos ein Aufruf an seine natürlichen Anlagen (organisation) an seinen Gehörsin, welcher ihn schnell befähigen wird, zum Herr über alle Bewegungen seiner Finger zu werden.

Der Lehrer wird über den Augenblick zu entscheiden haben, wo der Zögling die Stimmung der Violine als abgesonderte Uebung, für sich selbst vorzunehmen hat, und lasse ihn dieselbe, mit Ausschluss einer jeden anderen, einige Tage lang fortsetzen, bis dass er das Stimmen mit Behendigkeit und kaum hörbar jedoch mit einer Regelmässigkeit erlernt hat, welche für das Gehör angenehm ist, wie hier unten gezeigt werden wird.

Man mag ein Instrument spielen welches man wolle, so ist das Stimmen der Punkt, von welchem die Reinheit ausgeht, ohne welche alles fehlerhaft ist; leider wird dieser Hauptpunkt bei Vereinen nur zu sehr vernachlässigt; dem ersten Violinisten, als natürlichem Anführer der Conzerte, liegt es ob, in dieser Hinsicht eine gute und strenge Ordnung einzuführen, und dem wahren Künstler, sie sorgfältig und gewissenhaft zu befolgen.

adés que l'on ne peut se passer de ses lumières et de sa rectitude que nous avons invoqué ce secours pour le son fixe, que nous l'avons reçu avec reconnaissance pour la théorie des sons harmoniques, que nous l'espérons pour la structure mathématique du violon, et que nous le solliciterons toujours pour tout ce qui peut tendre aux progrès du mécanisme, et à l'amélioration des matériaux nécessaires à l'emploi et à la fabrication des instrumens, amélioration et perfectionnement dont les arts et le commerce connaissent toute l'importance et tout le prix.

« Dans les sciences physico-mathématiques telles « que la musique, les démonstrations doivent bien être « géométriques, mais déduites physiquement de la cho- « se démontrée. C'est alors seulement que l'union du « calcul à la physique fournit, dans les vérités étab- « lies sur l'expérience et démontrées géométriquement, « les vrais principes de l'art. Autrement la géométrie « seule donnera des théorèmes certains, mais sans u- « sage dans la pratique; la physique, donnera des faits « particuliers, mais isolés, sans liaison entr'eux et sans « aucune loi générale. »

(J. J. Rousseau. Dict. de musique, art. Système.)

ACCORD DU VIOLON.

L'accord du violon est la première chose sur laquelle on doit fixer l'attention de l'élève. Dès qu'il sera en état de mettre l'archet sur la corde, ce sera, comme on le voit dans les études préliminaires, pour jouer sur les 4 cordes à vide montées en quintes : MI, LA, RÉ, SOL. Le premier exercice de ses facultés auditives doit donc être dirigé sur ces notes qui seront l'objet de sa 1e leçon, et qui deviendront la base de son travail par leur justesse entr'elles.

Cependant, un commençant ne peut accorder le violon lui même, ce soin demande une certaine force et quelques moyens acquis; mais on lui donnera à juger la justesse des quintes en lui faisant dire qu'elle est la note qui lui semble trop haute ou trop basse.

Son premier exercice ne sera donc qu'un appel à son organisation, au sens de l'ouie qui sera bientôt l'arbitre de tous les mouvemens de ses doigts.

Le maître décidera le moment où l'élève devra faire de l'accord du violon une étude particulière par lui même, et il lui fera suivre cette étude, à l'exclusion de toute autre, pendant quelques jours, jusqu'à ce qu'il sache se mettre d'accord avec la plus grande promptitude, de manière à ce qu'on l'entende à peine, et toutefois avec une régularité qui soit agréable à l'oreille, comme on le verra plus bas.

Quel que soit l'instrument dont on joue, l'accord est le point de départ de la justesse sans laquelle tout est mauvais, ce point essentiel est malheureusement trop négligé dans les réunions; c'est au premier violon, chef naturel des concerts, à établir à cet égard une bonne discipline, c'est au véritable artiste à la suivre avec le soin le plus scrupuleux.

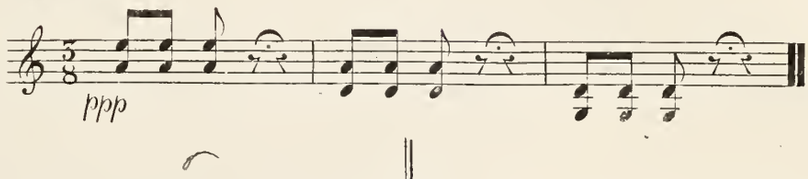
ART DAS STIMMEN VORZUNEHMEN.

Die Violine muss sehr sorgfältig in reine Quinten gestimmt werden, es muss sehr leise, kaum hörbar und in möglichst kurzer Zeit geschehen; dieses ist der Fall wen man sich auf folgende Art dabei benimmt.

MANIÈRE DE S'ACCORDER.

On doit accorder le violon en quintes justes, avec le plus grand soin, tres légèrement pour être à peine entendu, et dans le moins de temps possible; ce que l'on fera en s'y prenant de cette manière :

Moderato.



Wird es nöthig sich von der Reinheit der Quinten nochmals zu überzeugen, so muss es regelmässig und schnell geschehen, und man bemüht sein, diese Quinten für das Gehör durch äusserste Zartheit und grösste Reinheit des Tones angenehm zu machen, die Leichtigkeit womit man die Saiten überstreicht, mag sein welche sie wolle.

Wenn man dieses Verfahren inne hat, und die Wirbel sich leicht drehen lassen, so genügt es jede der 3 Quinten zweimal anzustreichen.

Die dabei sich selbst überlassenen und durch Pausen getrennten Saiten, lassen ein richtigeres Urtheil über ihre reine Stimmung zu, wen man dagegen stark spielt, biegen sie sich und geben den reinen Ton nicht an; wenn man den Bogen auf den Saiten liegen lässt, lassen es ihre vermehrten und fortdauernden Schwingungen nicht zu, deren Reinheit so zu beurtheilen, als wenn man sie kaum berührt, wobei auch der kleinste Fehler selbst in der Entfernung bemerkbar wird.

Lebhaft und häufig wiederholte Quinten, es geschehe aus Vorurtheil oder Gewohnheit, würden auf eine andere Weise eben so unerträglich sein, als langsam und mit vollem Tone gespielte; sie würden verhindern, alle Vortheile aus dem von uns angegebenen Mittel zu ziehen, welche Personen die ein gebildetes Gehör besitzen darin finden werden, und das Vergnügen, dass sie in der Harmonie suchen, nicht in Pein verwandeln.

Wenn es aber nothwendig ist, einen langen Strich zu führen, damit die Saiten Colophonium annehmen, und man sich vorbereitet in einem Lokale von grossem Umfange zu spielen, warum sollte man nicht trachten dieser Quintenfolge Reitz zu geben, welche an sich schon einzeln durch ihre vollkommene Cosonanz dem Gehöre angenehm sind.

Dazu dürfte er nur diesen Quinten 3 kleine Noten beifügen, welche die Tonart auf folgende Art bestimmten:

Quand il est nécessaire de recommencer pour s'assurer de la justesse des quintes il faut y mettre de la régularité et de la promptitude et chercher à rendre ces quintes agréables par une extrême délicatesse, et par une grande pureté de son, quelle que soit la légèreté avec laquelle on effleure les cordes.

Il doit suffire de faire deux fois chacune des 3 quintes lorsque l'on a pris l'habitude de ce procédé et que les chevilles du violon tournent sans peine.

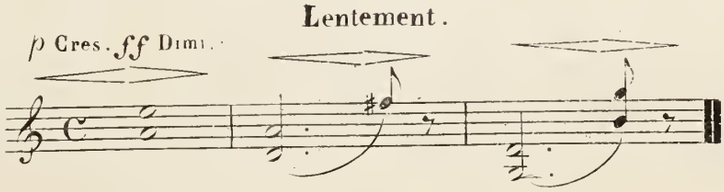
Les cordes étant ainsi livrées à elles mêmes, et les quintes, séparées par un silence, on juge mieux de la justesse, tandisqu'en jouant un peu fort, elles plient et ne donnent pas le ton juste, et qu'en laissant l'archet sur les cordes, leurs vibrations plus multipliées et continuelles ne permettent pas d'apprécier aussi bien la justesse dont le moindre petit défaut se fait au contraire sentir, même de loin, lorsqu'on les touche à peine.

Les quintes, répétées vivement et fréquemment, par préoccupation ou par habitude, deviendraient, dans un autre genre, aussi insupportables que lorsqu'elles sont faites lentement et à plein son; elles empêcheraient de retirer, du moyen que nous indiquons, tout l'avantage qu'y trouveront les personnes bien organisées qui ne veulent point changer en souffrance le plaisir qu'elles cherchent dans l'harmonie.

Mais lorsqu'il est nécessaire d'étendre l'archet sur les cordes afin d'y faire prendre la colophane, et de se préparer à jouer dans un vaste local, pourquoi ne chercherait on pas à donner du charme à cette succession de quintes dont la consonnance parfaite, prise isolément, ne laisse pas de flatter l'oreille ?

Il suffirait d'ajouter à ces quintes 3 petites notes qui détermineraient leur tonalité de cette manière :

Lentement.



Man kann sich nicht früh genug die Stimmung auf vorherbeschriebene Art aneignen, um nicht ein Quäler der Zuhörenden zu werden, und die Wirkung der Musik durch diese oft wiederholten Quinten zu zernichten, welche das Ohr gerade dann, wenn es der Ruhe bedarf, ermüden. Diese Ruhe ist ihm nothwendig ehe die Musik anfängt, denn die Sinne bedürfen der Stille, um angenehme Eindrücke aufzunehmen, und nach derselben ebensowohl, damit die Seele diese Eindrücke und das damit verbundene Vergnügen festzuhalten vermöge. Man präge es sich wohl ein, dass je mehr Geräusch das Stimmen begleitet, es um so viel längere Zeit erfordert, dessen Reinheit beurtheilen zu können, und am Ende erreicht man sie doch nicht vollkommen. Endlich ist zu bemerken, dass die ausserordentliche Feinheit des Gehörs und dessen grosse Empfänglichkeit nicht nur kein Fehler sondern eine köstliche Eigenschaft ist, die man zu pflegen trachten muss; da man aber leider die Ohren nicht wie die Augen schliessen kann, so muss man um so mehr alles vermeiden, was sie beleidigen, und endlich irre führen würde.

Der Director des Orchesters muss das A nach dem Tone einer dazu eingeführten Stimmgabel angeben, zuerst die Oboe darnach stimmen lassen, und nach dieser alle anderen Blasinstrumente. Er geht dann auf die Saiteninstrumente über, welche eines nach dem andern nach ihr stimmen müssen und sich dann sogleich entfernen um die Stimmung zu vollenden, ohne dass es gehört wird. Dieses muss in gehöriger Entfernung von den Zuhörern geschehen. Derjenige welcher das A angibt muss dieses einer Orgelpfeife gleich anhalten; jener welcher darnach stimmt, muss es leise anschlagen, durch dieses Anschlagen wird er die Abweichungen, die zu dem gleichen Tone (Unisonus) führen, leichter auffassen.

Stimmt man aber nach dem Clavier, oder nach Jemanden, welcher statt den Ton anzuhalten nur einzelne Anschläge hören lässt, so muss man den Ton anhalten um durch diesen Gegensatz leichter zur Stimmung zu gelangen.

PRÜFUNG (Examen)

Wenn die Violine auf das sorgfältigste gestimmt worden ist, muss man aufmerksam prüfen ob den Regeln gemäss, sich in gehöriger Stellung und Lage befinden.

1.) Die Füsse.
2.) Der Körper.
3.) Die Violine.
4.) Der Bogen.
5.) Die Arme und die Ellbogen.
6.) Die Hände und die Finger.
7.) Der Kopf.
8.) Das Ganze ohne Steifheit.

On ne saurait trop tôt prendre l'habitude de s'accorder de la manière indiquée plus haut, pour éviter de devenir le fléau des auditeurs, pour ne pas détruire l'effet de la musique par ces quintes répétées qui viennent fatiguer l'oreille précisement quand elle a besoin de repos. Ce repos lui est nécessaire avant la musique, parce que les sens ont besoin de calme pour recevoir des impressions agréables; il est nécessaire après, pour que l'âme puisse rester sur ces impressions et jouir du bien être qu'elles lui procurent. Qu'on y fasse attention, plus on fait de bruit en s'accordant, plus il faut de temps pour pouvoir juger de la justesse, et moins on se trouve définitivement d'accord. Il est enfin à remarquer que l'excessive délicatesse de l'oreille, sa grande susceptibilité, bien loin d'être un défaut, est ici une qualité précieuse que l'on doit chercher à conserver; or, comme on ne peut malheureusement fermer les oreilles ainsi que l'on ferme les yeux, il faut d'autant plus éviter tout ce qui peut les offenser et ce qui finirait par les désorganiser.

Le chef d'orchestre doit prendre le LA sur un diapason déterminé. (voyez Diapason) et faire accorder au ton de ce diapason: d'abord le hautbois, et sur celui-ci tout les autres instrumens à vent. Puis il en vient aux instrumens à corde qui doivent s'accorder sur lui, l'un après l'autre, et se retirer de suite à part pour achever de s'accorder sans qu'on les entende. Le lieu où l'on s'accorde sera toujours éloigné du public. Celui qui donne le ton soutient le LA comme le fait un tuyau d'orgue; celui qui le prend fait tinter doucement la note; au moyen de ce tintement il sentira mieux les différences qui conduisent à rencontrer l'unisson.

Mais si l'on s'accorde sur le piano, ou sur quelqu'un qui emploie le tintement au lieu du son soutenu, on doit alors soutenir le son pour se trouver en contraste et pour parvenir ainsi à prendre le ton plus facilement.

EXAMEN.

Le violon ayant été mis d'accord avec le plus grand soin, il faut examiner attentivement si l'on tient conformément aux règles prescrites:

1.º Les pieds.
2.º Le corps.
3.º Le violon.
4.º L'archet.
5.º Les bras et les coudes.
6.º Les mains et les doigts.
7.º La tête.
8.º L'ensemble sans raideur.

REINHEIT, TAKTFESTIGKEIT, ZIERLICHKEIT.

Reinheit, Taktfestigkeit und Zierlichkeit sind die Grundlagen eines jeden guten Vortrages.

Reinheit. Das 1.te welches bei der Musik in Betracht komt, ist das reine Spiel oder die genaue Abtheilung der Intervalle (Tonstufen) dem allgemein in Europa angenomenen musikalischen System (Lehrgebäude) gemäss, und so wie es dem gebildeten Gehörsinne angemessen ist.

Taktfestigkeit. Das 2.te die Taktfestigkeit, oder die genaue Eintheilung des Zeitmasses, das Beobachten der Geltung jeder Note, jeder Bezeichnung in einer vorgeschriebenen Bewegung.

Zierlichkeit. Das 3.te die Zierlichkeit (nettetè) diese besteht darin, dass man alle Töne rein, in ihrem gehörigen Verhältniss zu einander, mit Gleichgewicht im Mechanismus und so vorzutragen wisse, dass in dem Vortrage nie das mindeste Zweideutige (Undeutliche) oder Verwirrte statt finde.

Da die Musik in der That eine geordnete Zusamenfügung von Tönen ist, so muss ein jeder dieser Töne in einem bestimten Verhältnisse gegen einen andern stehen, worin das Wesen der Reinheit besteht.

Da die Musik, Recitative und einige Gebirgslieder ausgenomen, durchgängig der Zeiteintheilung (Takt) unterliegt, so muss die Regelmässigkeit, welche ein jedes Musikstück erfordert, genau befolgt und das Zeitmaass streng eingehalten werden.

Gesetzt aber auch, man besässe diese obigen beiden Eigenschaften im höchsten Grade, es gebräche aber an richtigem Vortrage, so würde die Reinheit des Spieles und die Taktfestigkeit fast vergeblich sein, wenn nicht Deutlichkeit damit verbunden wäre, wodurch jene enthüllt, und somit jeder Ton ins Besondere ein reines Spiel begründete.

1) Nöthige Uebersicht. Wenn man sich dieser 3 Haupterfordernisse möglichst versichert hat, die anfänglich bei dem Einüben des vorliegenden Musikstückes einzeln vorzunehmen sind, so muss man sich angelegen sein lassen, 1.tens das Musikstück genau zu überblicken, und mit Bedacht alle Zeichen zu beachten, um ihrer wirklichen Bedeutung gewiss zu bleiben.

2) Selbstbeurtheilung. 2.tens Sich selbst beurtheilen zu lernen, zu wissen wenn und weshalb etwas misslungt, wie man es anzufangen habe es gut oder besser zu machen. Hier ist blos die Rede von Einzelnheiten, über die man sein eigener Richter sein kann, denn was die Gesamtheit der Kunst betrifft, muss sich der Künstler durch andere richten lassen; er muss unstreitig sich selbst kennen lernen, aber wie dürfte er in seiner eigenen Sache Richter sein! in diesem Falle kann das Urtheil nur bedingt sein, denn es genügt nicht Selbstzufriedenheit, ein nicht seltener Fall, sondern man muss nach dem Ziele streben, und auch die Kenner zufrieden zu stellen bemüht sein; ein sehr seltener Vorzug.

3) Alles einzeln vorzunehmen. 3.tens Jede Schwierigkeit einzeln vorzunehmen, bei dem Vorhergehenden wieder anzufangen um es mit diesem und dem Nachfolgenden in Verbindung zu bringen.

JUSTESSE, MESURE, NETTETÉ.

La justesse, la mesure, et la netteté sont la base de toute bonne exécution.

Justesse. La 1e chose à considérer dans la musique, c'est la justesse, ou la division exacte des intervalles, conforme au systême musical généralement adopté en Europe et tel que l'approuve une organisation cultivée.

Mesure. La 2de est la mesure, ou la division exacte des temps, l'observation de chaque valeur de note ou de chaque signe, dans un mouvement donné.

Netteté. La 3eme est la netteté, qui consiste dans la manière d'articuler toutes les notes avec une pureté de son, une proportion, un équilibre dans le mécanisme tels qu'il n'y ait jamais dans l'exécution la moindre équivoque ou la moindre confusion.

En effet, la musique étant une combinaison de sons, il faut que chacun de ces sons soit en rapport positif avec un autre; c'est ce qui constitue la justesse.

La musique étant toute mesurée, à l'exception des récitatifs et de quelques airs de montagnes, on doit lui donner la régularité qui caractérise chacun de ses morceaux en suivant exactement la mesure.

Enfin, posséderait-on au plus haut degré les deux qualités précédentes, si l'on n'avait la faculté de tout bien articuler pour tout faire comprendre, les avantages de la justesse et de la mesure seraient presque nuls sans la netteté qui les met à découvert, qui fait entendre la note pure et devient ainsi un des principes de la pureté du son.

Quand on s'est assuré, autant qu'il est possible, de ces trois choses élémentaires, travaillées d'abord séparément dans le morceau qui se trouve à l'étude, il faut, 1º s'attacher à bien voir la musique, à lire avec réflexion tous les signes afin de les suivre selon leur véritable sens.

1º Bien voir.

2º Se bien juger. 2º Apprendre à se juger; savoir quand et pour quelle cause il arrive de mal faire; chercher comment on doit s'y prendre pour faire bien ou faire mieux. On ne veut parler ici que des détails sur lesquels on peut être son propre juge; quant à l'ensemble du talent, l'artiste doit le laisser juger par les autres; il faut à la vérité qu'il apprenne à se connaître, mais comment pourrait-il prononcer dans sa propre cause! en pareil cas, le jugement ne peut être que conditionnel, car il ne suffit pas d'être satisfait de soi, chose assez commune, il faut aller au but et satisfaire aussi les connaisseurs, avantage bien rare!

3º Tout détailler. 3º Détailler chaque difficulté, une à une; reprendre ensuite d'un peu plus haut pour l'enchaîner avec ce qui la précède et ce qui la suit.

4) Die gegebene Formel zu den Tonleitern auf alle dem Anfänger vorkommende Schwierigkeiten anzuwenden.

4) Der Uebung aller Schwierigkeiten, die dem Anfänger bei den Tonleitern in allen Tonarten vorkommen, mit Befolgung der gegebenen Formel wenigstens täglich eine Stunde zu widmen.

5) Entziffern.

5) Oefters aber auf zwei verschiedene Weisen entziffern, wodurch hier verstanden wird:

1) Bei jeder Schwierigkeit zu verweilen, um den Fingersatz aufzufinden, die Bedeutung einer jeden Vorschrift, eines jeden Zeichens wiederzugeben und alles Fehlerhafte zu beseitigen.

2) Nie im Spiele einzuhalten, man mag gefehlt haben wie man nur wolle, um auf diese Art die Augen an das geschwinde Lesen zu gewöhnen, das Musikstück in der Bewegung nicht zu unterbrechen, alles schnell aufzufassen, und sich behende wieder zurechtzufinden, der Taktbewegung treu zu bleiben, indem man seine Aufmerksamkeit auf jeden ersten Takttheil richtet, wenn man es auch nur dabei bewenden liesse, die auf denselben fallende einzelne Note zu spielen.

Nur vermöge dieser zweiten Verfahrungsart erlernt man das Lesen vom Blatte; wirksamer wird dieselbe sein, wenn sie in Gesellschaft eines Begleitenden (accompagnateur) vorgenommen wird, welcher vermöge seiner Taktfestigkeit zugleich zum Führer dienen kann.

6) Das alphabetische Register zu Rathe zu ziehen.

6) Zu trachten wie man es anzufangen habe, um eine Schwierigkeit zu überwinden; hat man dieses auf verschiedene Weise versucht, sich bei dem alphabetischen Register Raths zu erholen, u. den Abschnitt aufzusuchen, welcher von dem Gegenstande der vorliegenden Uebung handelt, eine Vergleichung der Mittel anzustellen, deren man sich schon bediente, mit denen welche ferner dargeboten werden. Die letzteren werden um so fasslicher sein, wenn der Verstand der Vorschrift vorangeeilt ist.

DER TAKT.

Der Takt trägt nie mehr zum Ausdruck bei, als wenn der Antrieb, welcher ihn in Bewegung setzte, unbemerkt bleibt. Alles was die äusserlichen Mittel (mechanismus) zu bemerkbar macht, schadet der Täuschung und zernichtet den Zauber.

Nur der Lehrer oder der Orchester-Direktor dürfen den Takt schlagen.

Nur der Lehrer oder der Orchester-Direktor dürfen den Takt schlagen, der Eine um den Zögling von Zeit zu Zeit daran zu erinnern, wenn derselbe ihn vernachlässigt hat, der Andere um die Tonmasse, welche er zu leiten hat, im Gleichgewicht zu halten. Dieser letztere muss dieses geräuschlos, blos durch die Geberde andeuten; und sollte das Orchester in Schwanken gerathen, so muss ein einzelner Schlag, zu gehöriger Zeit, hinreichen, das genaue Zusammenspiel wieder herzustellen.

Den Takt nicht für sich besonders zu schlagen.

Wer den Takt für sich ins besondere schlägt, der irrt, wenn er glaubt denselben zu regeln, indem er, ohne dass er es gewahrt, bald voranlaufen bald zurückbleiben wird. Es ist demnach unerlässlich sich daran zu gewöhnen, den Takt nur in Gedanken zu schlagen. Die geringste Bewegung die man zu diesem Zwecke, sei es mit dem Fusse

4° Appliquer les gammes formulées à toutes les difficultés élémentaires.

4° Donner au moins une heure chaque jour à la pratique de toutes les difficultés élémentaires sur les gammes dans tous les tons, en suivant la formule.

5° Déchiffrer.

5° Déchiffrer souvent, mais de deux manières différentes:

1° En s'arrêtant à propos.

(1°) en s'arrêtant à chaque difficulté pour en trouver le doigter, pour rendre exactement le vrai sens de chaque indication ou de chaque signe, pour corriger tout ce qui est défectueux.

2° En ne s'arrêtant jamais.

(2°) en ne s'arrêtant jamais, quelque faute que l'on fasse, et ne cherchant qu'à donner ainsi de la vivacité aux yeux, à faire marcher le morceau, à saisir vivement, à se retrouver avec intelligence, et à suivre la mesure en fixant son attention sur chaque 1er temps, dut-on se borner à ne faire que la note qui le frappe.

Cette seconde manière est la seule qui puisse rendre lecteur; elle sera pratiquée avec plus de succès si l'on déchiffre avec un accompagnateur qui puisse, par son aplomb, servir en même temps de guide.

6° Avoir recours à la table des matières par ordre alphabétique.

6° Chercher comment on peut venir à bout de surmonter une difficulté; après avoir essayé par divers moyens, on aura recours à la table des matières par ordre alphabétique pour trouver l'article qui traite de l'objet du travail; comparant alors les moyens dont on s'est servi avec ceux qui sont offerts, ces derniers seront d'autant mieux saisis que l'intelligence aura été au devant du précepte.

MESURE.

La mesure ne contribue jamais plus à l'effet que lorsque le ressort, qui lui donne l'impulsion, est inaperçu. Tout ce qui met trop en évidence le mécanisme, nuit à l'illusion et détruit l'enchantement.

Le professeur et le chef d'orchestre doivent seuls battre la mesure.

Le professeur et le chef d'orchestre doivent seuls battre la mesure, l'un pour la rappeler de temps en temps à l'élève qui vient à la négliger, l'autre pour donner l'aplomb aux masses qu'il dirige. Ce dernier la marquera sans bruit, le geste doit suffire, et si l'orchestre chancèle, un seul coup, frappé à propos, devra suffire de même pour rétablir l'aplomb.

Ne jamais battre la mesure pour soi.

Quant à celui qui bat la mesure pour son propre compte, il se trompe en croyant ainsi la régler, tandis que, sans s'en appercevoir, il presse ou rallentit le mouvement. Il est donc indispensable de s'habituer à battre la mesure mentalement. Si peu que l'on fasse de mouvement pour la marquer, avec le pied ou le violon, le jeu se raidit et perd la facilité qui en est

oder der Violine macht, bringt Steifheit in das Spiel und ist der Behendigkeit nachtheilig, die eine seiner vorzüglichsten Zierden ist.

Denselben nur in Gedanken abzumessen.

Um bei mässiger Bewegung Takt zu halten:

1) Muss man in Gedanken die Schläge abmessen.

Mittel dazu bei lebhafter Bewegung.

2) Bei sehr lebhafter Bewegung muss man nur die Schläge eines einzelnen Taktes abmessen, und dieses Taktgefühl in den unterschiedlichen Bewegungen während der ganzen Dauer des Stückes festhalten.

Bei langsamer Bewegung.

3) Bei langsamer Bewegung muss man nach den Achtelsnoten abtheilen, und diese Abtheilung auf die übrigen Notengeltungen übertragen, d.h. dass ein Schlag als auf eine Achtelnote, zwei als auf eine Viertelnote, drei als auf eine Viertelnote mit Punkt, und vier als auf eine halbe Note fallend gedacht werden etc. wobei man nur auf die Noten und deren Bezeichnung Acht zu haben braucht, ohne sich darauf einzulassen, 8 Achtel bei dem 4 Vierteltakt und 6 Achtel bei dem 3 Vierteltakt zu zählen.

Wenn man sich mit diesem Mittel vertraut gemacht hat, wird man bei der Eintheilung von zusamengesetzteren Notengeltungen nicht leicht mehr irren können.

ART DEN TAKT FÜHLBAR ZU MACHEN.

Den Takt zuweilen durch einen leichten Druck des Bogens anzudeuten.

Da man sich nun, die beiden Fälle, von welchen die Rede war, ausgenommen, des hörbaren Taktschlagens zu enthalten hat, so gibt es dennoch Stücke, bei welchen der Componist beabsichtigte, dass man denselben durch einen leichten Druck des Bogens (1) andeuten solle, hier einige Beispiele:

un des principaux agrémens.

Pour aller en mesure dans les mouvemens modérés:

Il faut la sentir mentalement.

1.º il faut sentir mentalement la pulsation de chaque temps.

Moyen d'y parvenir dans les mouvemens vifs.

2.º dans les mouvemens très vifs, il faut sentir simplement une pulsation à chaque mesure, et conserver, dans les divers mouvemens, le sentiment des pulsations, pendant toute la durée du morceau.

Dans les mouvemens lents.

3.º Dans les mouvemens lents il faut prendre la croche pour diviseur, compter mentalement cette croche sur chaque valeur de notes, c'est-à-dire, sentir une pulsation sur une croche, deux sur une noire, trois sur une noire pointée, quatre sur une blanche, Etc. n'ayant ainsi égard qu'à chaque note ou à chaque signe, sans s'embarasser de compter jusqu'à 8 croches pour les morceaux à 4 temps ou jusqu'à 6 pour ceux à 3 temps.

Quand on se sera rendu ce moyen familier, on ne pourra plus guères se tromper, même en déchiffrant les valeurs les plus compliquées.

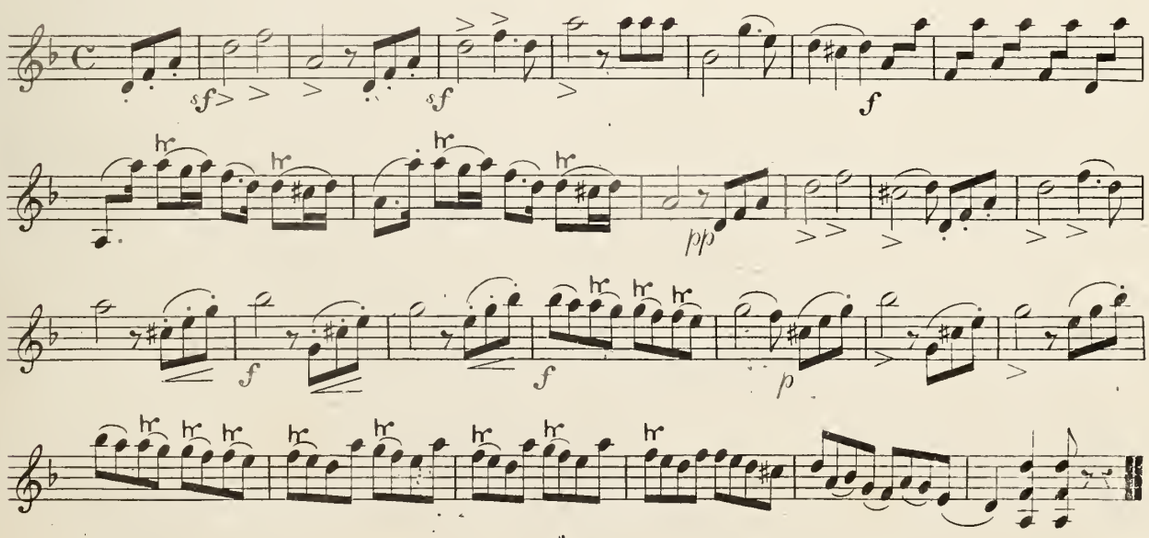
MANIÈRE DE MARQUER LA MESURE.

Marquer quelquefois la mesure par une légère saccade.

Si l'on doit, hormis les deux cas dont nous venons de parler, s'abstenir de battre la mesure, il est des morceaux où l'auteur a voulu qu'on la fit sentir et qu'on en marquât les temps avec l'archet par une légère saccade. (1) en voici des exemples:

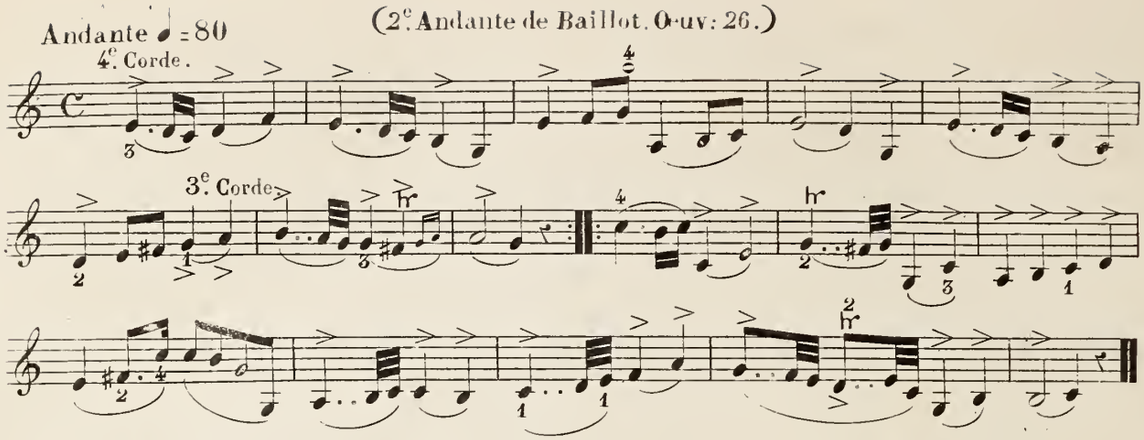
(8.e Trio de Viotti.)

Presto agitato assai.



(1) Es heisst hier une légère saccade (leichter Druck des Bogens) um zu verhüten, dass man die gebrauchte Bezeichnung durch > nicht misverstehe und Uebertreibung vermieden werde; es soll nur dazu dienen, den Rythmus des Stückes fühlbarer zu machen.

(1) On dit: une légère saccade afin d'éviter que ce signe > soit mal saisi et ne mène à l'exagération; il indique ici une intention et le sentiment du rhythme que l'on doit donner au morceau.



DER METRONOM (Taktmesser.)

Der Metronom die Uhr der Musik.

Eine bewundernswerthe Vorrichtung, die Uhr der Musik, ein vervollkommneter Zeitmesser (chronomètre) welcher die Bewegung, die er durch den Antrieb des Genies erhielt, auf immer feststellt, von einem wichtigen Naturgesetz abhängig, die Eintheilung derselben mit vollkommener Gleichheit hörbar macht! ein erhabener Darsteller derselben, welcher dennoch der Einsicht und dem Gefühle derjenigen unterworfen bleibt, welche ihm zu rechter Zeit zu folgen oder von ihm abzuweichen wissen.

GEBRAUCH DES METRONOMEN (Taktmessers.)

Man muss demselben zu rechter Zeit zu folgen, und von ihm abzuweichen wissen.

Der Metronom ist bestimmt, der Ausführung der Musik einen bestimmten Charakter zu geben, welche dieselbe nicht haben, oder wenigstens nicht festhalten konnte, bei der Unbestimmtheit der durch Wörter vorgeschriebenen Taktbewegung, die in keinem Verhältniss mehr zu derselben standen. Indessen muss man die Bewegung, die durch diesen oder jenen Grad des Metronomen angedeutet ist, nur als den Ausgangspunkt betrachten, welcher den Charakter und den Grad der Bewegung eines Stückes entscheidet, aber nicht als ein Zeichen dass man in dieser Bewegung im strengsten Sinne beharren solle. Die Gesammtheit des Spieles muss sich zwar dieser abgemessenen Regelmäsigkeit nähern, aber derselben nicht streng unterliegen. Die Bewegungen des Herzens sind selbst in ihrer Beständigkeit vielem Wechsel unterworfen, und stehen mit der Gefühllosigkeit im Widerspruch; strenge Regelmäsigkeit als eine Folge des Willens und der Gemüthsbewegung, frei wie diese selbst in ihrer Beschränktheit, kann nicht von einem äusserlichen Gegenstande abhängig sein, welcher sie in ihrem Gange hemmen, ihr eine unbezwingbare Steifheit, u. einen Charakter von Zwang mittheilen würde, die mit ihrer Grundlage unverträglich sein würde.

Man bediene sich daher des Metronomen im Allgemeinen nur dazu um den durch den Componisten beabsichtigten ersten Antrieb (Impuls) zu erforschen.

Man wird ihn aber mit Nutzen gebrauchen können, um dem Spiele die grösste Sicherheit und Regelmäsigkeit bei dem Vortrage der verschiedenen Notenfolgen mitzutheilen, indem man sie getrennt anfänglich langsam, darauf nach gesteigerter Bewegung des Taktmessers spielt; dabei folgt man dem Schlage desselben, während des ganzen Stückes, wenn dessen Ausdruck es durchgängig erlaubt, und spielt dann unmittelbar darauf das nämliche Stück ohne denselben.

MÉTRONOME.

Métronome, horloge de la musique.

Admirable instrument, horloge de la musique, chronomètre perfectionné qui, en fixant à jamais le mouvement donné par l'impulsion du génie, en fait entendre les divisions avec une égalité parfait tenant à une des grandes lois de la nature! régulateur sublime, soumis toutefois à l'intelligence et au sentiment qui savent le suivre ou s'en écarter à propos!

EMPLOI DU MÉTRONOME.

Le suivre et s'en écarter à propos.

Le métronome est destiné à donner à l'exécution un caractère positif qu'elle ne pouvait avoir, ou du moins conserver, dans le vague des mouvemens indiqués par des mots qui n'étaient plus en rapport avec elle. Cependant on ne doit considérer le mouvement, marqué à tel degré du métronome, que comme le point de départ qui détermine le caractère et décide l'impulsion à donner au morceau, mais non comme un signe de l'obligation où l'on serait de continuer ce mouvement avec une rigueur absolue. L'aplomb doit approcher de cette régularité mathématique, mais il ne doit pas l'égaler. Le cœur, dont les mouvemens sont si variés, même dans leur constance, ne saurait être en harmonie avec l'insensibilité; l'aplomb, cet effet de la volonté et du mouvement de l'âme, libre comme elle dans sa captivité, ne peut dépendre d'un objet matériel qui donnerait à sa marche une contrainte, une raideur inflexible et, pour ainsi dire, un caractère de fatalité incompatible avec son principe.

On ne se servira donc, en général, du métronome que pour connaître la première impulsion donnée par l'auteur.

Mais on pourra l'employer avec utilité pour donner au jeu le plus d'aplomb et de régularité possible dans les traits, en les détaillant d'abord lentement, et les faisant ensuite dans un mouvement accéléré du métronome; on suivra ses battemens pendant tout un morceau dont l'expression permet jusqu'au bout l'égalité de mouvement; et l'on jouera immédiatement après le même morceau sans métronome.

MITTEL DIE ÜBUNG ZU ERLEICHTERN.

Stehend.

Studien wie auch Stücke die man gewöhnlich in Concerten spielt, übe man stehend.

Sitzend.

Sitzend jene welche man in nicht zahlreichen Vereinen sitzend vorträgt.

Diese zwei unterschiedlichen Stellungen erfordern jede eine besondere Angewöhnung.

Wenn man steht ist die Bewegung des Bogens freier, auch spielt man die Solo, welche man gewöhnlich in einem umschlossenen grossen Raum spielt, welcher die Entwickelung aller Hülfsmittel erfordert, stehend.

Erleichterung des Spieles bei dem Sitzen.

Die Stellung desjenigen welcher sitzend spielt, wie es die Traulichkeit bei den Quartetten erheischt, ist sehr störend und ungünstig, wenn man diesen Hindernissen nicht durch einen 5 bis 6 Zoll höheren Sitz, als die gewöhnlichen sind, abzuhelfen sucht, (1) man wird diesen Vortheil sogleich durch die freiere Bewegung des rechten Armes gewahr werden, dahingegen der Arm, wenn man niedrig sitzt, sehr gehindert ist, zumal bei Sechszehntheilen. Ein Fusstritt (von geringer Höhe) wird bei einem erhöhten Sitze nothwendig; die Violinspieler im Orchester, welche sich öfters sehr anstrengen müssen, werden sich bei dem Gebrauche eines Fusstrittes der für den linken Fuss viel höher als für den rechten sein muss, sehr erleichtert finden.

(Siehe Tafel I Figur 6 und 7.)

Höhe des Pultes.

Der untere Theil des Pultes, auf welchen die Musik gesetzt wird, muss eine gleiche Höhe mit der Herzgrube haben, man mag sitzend oder stehend spielen, bei einem welcher stehend spielt muss der Pult ohngefähr 18 Zoll entfernt sein. Dieses sind ausgemachte Regeln, damit der Spielende bei dem Lesen der Musik den Kopf weder zu heben noch zu senken brauche u. eine schöne Stellung behalten könne.

Wen der Obertheil der Pulte für ein Quartett, nicht auf einem besonderen Fusse, sondern auf einem 3½ Schuh langen und beiläufig 2 Schuh 4 Zoll hohen Tisch ruht, so entsteht dadurch eine innigere Verbindung unter den Spielenden, welche bei dieser Gattung von Musik kaum nahe genug beieinander sein können, wo sie sich so zu sagen mit halben Worten zu verständigen, und sich so manches ins Ohr zu flüstern haben. (S. Taf. I Fig. 8.)

Um bei dem Sitzen eine fehlerhafte Richtung des Bogens zu vermeiden, weil man dabei den Hals der Violine ein wenig zu senken genöthigt ist, so versäume man nicht den 4ten Abschnitt welcher von den Grundlagen des Mechanismus handelt, zu Rathe zu ziehen.

NOTHWENDIGE VORBEREITUNG
um öffentlich zu spielen.

Beste Vorbereitungsart.

Die beste Vorbereitung um öffentlich zu spielen liegt in vorhergegangener fleissiger Uebung; nicht ein augenblickliches Bemühen befähigt den Künst-

(1) Beiläufig 21 bis 22 Zoll über den Fussboden erhöht. (Siehe Tafel I Figur 6.)

MOYENS DE FACILITER LE TRAVAIL.

Travailler debout.

Travailler debout les études et les morceaux qui se jouent ordinairement debout dans les concerts.

Travailler assis.

Travailler assis ceux que l'on joue assis dans les réunions moins nombreuses.

Ces deux positions différentes exigent de l'habitude pour chacune d'elles.

Le mouvement de l'archet est plus libre quand on est debout; aussi est-ce debout que l'on a coutume de jouer les solos qui demandent le développement de tous les moyens dans un grand local.

Facilités données pour jouer assis.

Mais la position de celui qui joue assis, comme l'exige l'intimité du quatuor, est très gênante et défavorable, si l'on n'a soin de remédier à ses inconvéniens, en ayant un siège plus élevé, de 5 à 6 pouces, que ceux, dont on se sert ordinairement, (1) on en sentira aussitôt l'avantage pour les mouvemens du bras droit qui sont libres alors, tandis qu'ils sont fort gênés surtout dans les doubles croches, lorsque l'on est assis bas. Un marche-pied (de très peu d'élévation) devient nécessaire avec un siège élevé: les violons d'orchestre, dont la fatigue est très souvent excessive, trouveront un grand soulagement à se servir d'un marche-pied beaucoup plus haut pour le pied gauche que pour le pied droit.

(Voyez Planche I, Figure 6 et 7.)

Hauteur du pupitre.

Le bas du pupitre, sur lequel la musique est posée, doit être à la hauteur du creux de l'estomach, soit que l'on joue assis ou debout, et pour celui qui est debout, le pupitre se met à environ 18 pouces de distance. Ces mesures sont déterminées pour que l'exécutant n'ait point à lever ni à baisser la tête en lisant la musique, et pour qu'il conserve une belle attitude.

Lorsque les têtes de pupitres d'un quatuor sont posées, non sur les pieds des pupitres, mais sur une table de 3 pieds ½ de longueur et d'environ 2 pieds 4 pouces d'élévation, il s'établit un rapport plus direct entre les exécutans qui ne sauraient être trop rapprochés les uns des autres pour ce genre de musique où ils doivent, pour ainsi dire, s'entendre à demi mot, et se dire quelquefois tant de choses à l'oreille. (Voyez pl. I, Fig. 8.)

Pour éviter de donner une mauvaise direction à l'archet en jouant assis, position qui oblige à baisser un peu le manche du violon, il ne faudra pas négliger de consulter l'article 4 des principes du mécanisme.

PRÉPARATION
nécessaire pour jouer en public.

Préparation la meilleure.

La meilleure préparation pour jouer en public, est dans de bonnes études antécédentes; ce n'est pas le travail du moment qui doit bien

(1) Environ de 21 à 22 pouces d'élévation, depuis le plancher. (Voyez pl. I, Fig. 6.)

ler sich hören zu lassen, sondern Jahre lang angewendeter Fleiss.

Nothwendige Vorarbeit.

Was die nothwendige Vorarbeit für den Tag betrifft, an welchem man vor einer Achtung gebietenden Versammlung spielen soll, so besteht diese in mehreren Dingen, deren keines man ohne nachtheilige Folgen vernachlässigen darf; die wesentlichsten sind:

1) Die Prüfung der Violine und des Bogens; wenige Tage vorher muss die Violine mit Sorgfalt neu bezogen werden, um Zeit genug gehabt zu haben, sich der Reinheit und Güte der Saiten zu versichern. Der Bogen muss weder mit abgenutzten Haaren, welche häufig reissen und die Saite nicht mehr ergreifen, noch mit neuen Haaren, weil sie etwas rauh sind, bezogen sein; einige Stunden Uebung reichen hin, sie zur Hervorbringung des Tones brauchbar zu machen.

2) Muss man das Spielen so lange fortsetzen, bis die Finger recht geschmeidig werden, und der Bogen die Saite hält (sur la corde) ein Kunstausdruck, womit gesagt werden soll, dass mittelst hinlänglicher Uebung der Arm so viel Herrschaft über die Saite erlangt hat, sie mit genügender Kraft oder Leichtigkeit, mit Anhalt oder Lebhaftigkeit, wie es der Vortrag erfordert, ergreifen zu können.

Diese Uebung muss mit voller Stärke an einem nicht schallenden Ort vorgenomen werden.

3) Man wiederhole das, was man an demselben Tage vortragen soll, einigemal nacheinander, und zwar allein ohne Zerstreuung; Sammlung der Gedanken ist vonnöthen, um sich von dem, was man mit vollkommener Sicherheit vorzutragen hat, innig durchdringen zu lassen.

4) Vortheilhaft ist es, sich einige Zeit vor dem Anfange des Solos, dem Orchester anzuschliessen, damit das Instrument und der Spieler Zeit gewinne, sich an die Beschaffenheit der Luft (temperatur) in dem Saale zu gewöhnen. Ohne diese Vorsicht wirkt die Wärme auf beide sehr nachtheilig.

5) Durch das Mitspielen des 1ten Tutti, gibt man dem Orchester die Richtung, und durch das Einhalten einiger Takte vor dem Solo, unterscheidet sich dieses letztere besser von dem Vorhergehenden durch diese Pause.

6) Spiele man nicht eher auswendig, bis man sich auf sein Gedächtniss völlig verlassen darf, u. sich schon längere Zeit gewöhnt hat öffentlich aufzutreten.

Schön ist es sich mit allen äusserlichen Zeichen der Begeisterung darzustellen, der Künstler scheint mehr Eindruck auf die Zuhörer zu machen, wenn er von dem, was er vortragen will, so durchdrungen zu sein scheint, dass kein äusseres Mittel nöthig ist, ihm dasselbe ins Gedächtniss zu rufen, doch wiegen einige Nachtheile diese schönen Vorzüge auf, der erste ist, dass der Spielende zu wenig Spielraum behält als erforderlich ist, mit seinen Musikstücken abzuwechseln, d.h. derselben mehrere in Bereitschaft zu haben, selbst wenn es

disposer l'artiste à se faire entendre, c'est le travail des années.

Préparation nécessaire.

Quant à la préparation nécessaire pour le jour où l'on doit jouer devant une assemblée imposante, elle consiste en plusieurs choses dont aucune ne peut être négligée impunément; voici les plus essentielles:

1° Examen du violon et de l'archet: le violon doit avoir été monté avec soin peu de jours avant, pour que l'on ait eu le temps de s'assurer de la justesse et de la bonté des cordes. L'archet ne doit avoir ni des crins usés, qui se cassent fréquemment et ne prennent plus sur la corde, ni des crins neufs qui ont un peu de rudesse: quelques heures d'exercice suffisent pour que ces derniers aient la qualité convenable au son.

2° Jouer assez longtemps pour que les doigts soient bien assouplis et pour que l'archet soit sur la corde, expression technique, voulant dire que, par l'effet d'un exercice suffisant, le bras a pris assez d'empire sur la corde pour l'attaquer avec autant de force ou de légèreté, avec autant de retenue ou de vivacité que l'exécution l'exige.

S'exercer en conséquence à plein jeu, dans un endroit qui n'ait point de résonnance.

3° Jouer plusieurs fois de suite, seul, sans distraction, ce que l'on doit exécuter le même jour: le recueillement est nécessaire pour se pénétrer profondément de ce que l'on doit exprimer avec la plus entière conviction.

4° Il est avantageux de se joindre aux symphonistes quelque temps avant le solo, pour que l'instrument et celui qui s'en sert aient le temps de se faire à la température de la salle. Sans cette précaution, la chaleur agit sur l'un et sur l'autre d'une manière très défavorable.

5° Donner l'élan à l'orchestre en jouant dans le 1er tutti; cesser quelques mesures avant le solo qui se détache mieux sur le premier plan, par l'effet de ce silence.

6° Ne jouer par cœur que si l'on est bien sûr de sa mémoire, et que si l'on a contracté depuis longtemps l'habitude de paraître en public.

Il est beau de se présenter ainsi avec tous les dehors de l'inspiration, il semble que le virtuose ait plus de pouvoir sur les auditeurs en paraissant tellement pénétré de ce qu'il va dire que rien de matériel ne soit nécessaire pour le lui rappeler; mais quelques inconvéniens balancent de si précieux avantages: Le premier, est de laisser moins de latitude à l'exécutant pour varier ses morceaux, c'est-à-dire pour en changer souvent, même lorsqu'il les a composés, at-

seine eigenen Compositionen betrifft, weil er nicht die geringste Unschlüssigkeit wagen darf, und eine grössere Auswahl von Musikstücken ein sehr gutes Gedächtniss verlangt.

Der zweite Nachtheil besteht darin, dass das Auswendigspielen eine solche wiederholte Uebung der nämlichen Musikstücke nöthig macht, dass man sich dabei, so zu sagen, mehr auf das Gedächtniss der Finger, als auf das innerliche verlässt, wodurch dem Mechanismus mehr Herrschaft eingeräumt wird, als ihm zukomt, und ihn verleiten könte, da gebieten zu wollen, anstatt zu gehorchen, wenn die Begeisterung dem Spielenden etwas Unerwartetes eingeben sollte.

Der dritte ist, den leichten unvorbereiteten Aenderungen, und dem Aufschwunge des Gemüths hinderlich zu sein, welches man um so weniger wagen wird, aus Furcht sich der Begleitung zu entziehen und irre zu werden, wenn man sich dem Feuer der Ausführung ganz hingeben wollte.

Der Redner kann einen Redefehler zurück-nehmen, ein geschickter Improvisator findet Mittel einen Gedanken durch einen andern zu ersetzen, weñ derjenige, welchen er entwickeln zu wollen angekündigt hatte, ihm entfallen ist. Dem Schauspieler, welcher stecken bleibt, hilft der Souffleur wieder ein; man kañ ganze Stellen auslassen, ohne die Scene zu stören; aber der auswendig und mit Begleitung des Orchesters spielende Soloviolinist darf von seinem Texte nicht abweichen ohne darauf vorbereitet zu sein, es sei dann dass derselbe auf die Harmonie der Begleitung selbst zu improvisiren vermag.

Diese Bemerkungen sollen die Gefahr des Auswendigspielens fühlbar machen, weñ man nicht völlig von der Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses überzeugt ist, deñoch würde die Wirkung der angezeigten Nachtheile dadurch nicht zernichtet.

Aber diese Nachtheile schwinden, weñ man ohne Begleitung spielt, durch gute Anlagen u. Gewohnheit kann man ein Improvisator werden (aus dem Steegreif spielen lernen) und um so gewisser eine Nachlässigkeit oder einen Gedächtnissfehler zu ersetzen fähig sein. Zudem kañ man das Gedächtniss, diese herrliche Naturgabe nicht genug pflegen, deñ ohne dasselbe ist kein Fortschritt möglich, und die Wissenschaft ist nur in dem Gedächtniss der Vorfahren begründet; aber diese Art von Schatz (die Wissenschaft) geht nur auf denjenigen über, und wird nur dem zu Theil welcher denselben zu vermehren versteht. (1)

Wahl der Stücke.

Unsrer Einsicht nach ist die Wahl der Stücke der wichtigste Punkt; die Erfahrung allein muss den Künstler über dasjenige belehren, was der Eigenthümlichkeit seines Talentes am besten zusagt, und vornehmlich auch bei täglich abwechselnden Zuhörern, deren Empfindungs-Vermögen aber das nämliche bleibt und stets durch das wahre Schöne gerührt wird.

(1) Ueber Asien von Mme Victorine de Chastenay.

tendu qu'il ne peut risquer la moindre hésitation, et qu'un répertoire étendu exigerait une très grande mémoire.

Le second inconvénient est d'obliger à un travail tellement répété sur les mêmes morceaux que l'on puisse, pour ainsi dire, s'en reposer sur la mémoire des doigts, plutôt que sur celle de la pensée, ce qui donnerait au mécanisme plus d'empire qu'il ne lui en faut laisser, et lui permettrait de commander au lieu d'obéir lorsque l'inspiration porterait à faire quelque chose d'inatendu.

Le troisième est de nuire à ces légers changemens improvisés, à ces élans de l'âme que l'on risque d'autant moins alors, que l'on est retenu par l'appréhension de se soustraire à l'accompagnement, et de se perdre en se livrant à toute la chaleur de l'exécution.

L'orateur peut se reprendre, l'improvisateur habile trouve le moyen de remplacer une idée par une autre lorsque celle dont il avait annoncé le développement vient à lui échapper: l'acteur, qui reste court, peut être soufflé; on peut omettre des passages entiers sans troubler la scène; mais le violon solo, jouant de mémoire et accompagné d'un orchestre, ne peut s'écarter du texte sans s'y être préparé ou s'il n'improvise sur l'harmonie même des accompagnemens.

Ces observations tendent à faire sentir le danger de jouer de mémoire, à moins que l'on ne soit sûr de ne jamais la trouver en défaut, ce qui ne détruirait point encore l'effet des inconvéniens que nous avons signalés.

Mais ces inconvéniens disparaissent lorsque l'on joue sans accompagnemens: avec une bonne organisation et de l'habitude on peut devenir improvisateur, et à plus forte raison suppléer à quelqu'inexactitude ou quelqu'absence de mémoire. Au surplus, on ne saurait trop cultiver la mémoire, ce merveilleux don de la nature, car il ne saurait y avoir de progrès sans elle, et la science n'est que la mémoire des générations; mais, cette espèce de trésor, (la science,) ne passe et n'appartient qu'au génie qui sait le grossir. (1)

Choix des morceaux.

Le point le plus important, suivant nous, est le choix des morceaux; l'expérience peut seule éclairer l'artiste sur ce qui convient le mieux à son genre de talent, et surtout à un auditoire qui change, à la vérité, chaque jour, mais dont la sensibilité est cependant toujours la même et toujours émue par le vrai beau.

(1) de l'Asie, par Mme Victorine de Chastenay.

Moralische Vorbereitung.

Eine andere Art der Vorbereitung ist oftmals demjenigen nöthig, welcher nicht ohne lebhafte Gemüthsbewegung öffentlich aufzutreten vermag, und welcher Aufregung der Geistesfähigkeiten bedarf, um vor Richtern zu erscheinen, welche gleichgültig oder streng nach Rührung begierig, zwar fähig sind, hingerissen werden zu können, sich aber über die Wahrheit des Ausdrucks nicht täuschen lassen

Hat sich ein Künstler hinlängliche äusserliche Mittel angeeignet, so steige er zu der Quelle des Talentes empor, und lasse sich von dem was alle Fächer Schönes und Grosses besitzen durchdringen; er betrachte einen Raphael, beweine eine Euridice, bewundere einen Augustus, theile sein Gefühl mit einem Leonidas, Entzückung bemächtige sich seiner mit einem Joad, (1) er fühlt sich begeistert ... dann trete er auf! ... und andere Augen werden ihm die Thränen ersetzen, welche er selbst vergoss.

WELCHE STELLUNG MAN ANNEHMEN MUSS

um gut gehört zu werden.

Dieses kann auf zweierlei Art geschehen.

Es gibt zweierlei Arten der Stellung wenn man öffentlich spielt:

Die eine dass man die Violine von der Seite den Zuhörern zukehrt, wo sich die Saiten befinden, damit der Ton sich unmittelbar in alle Theile des Saales ausbreiten könne.

Die andere wenn man den Zuhörern gerade gegenüber steht, die natürlichste Stellung für alle, die sich hören lassen wollen.

Die erste Art hat den Vorzug, dass nichts von dem Tone selbst in dessen geringsten Besonderheiten verloren geht, weil die Tonstrahlen gegen die Mehrzahl der Zuhörer gerichtet sind. Doch hat sie das Nachtheilige, dass der Solospieler dem Orchester-Dirigenten den Rücken zukehrt u. dadurch ein vollkommenes Zusammenspielen zwischen ihm und der Begleitung erschwert wird.

Die zweite Art ist bei dem Solospiele vorzuziehen.

Die zweite Art scheint uns den Vorzug zu verdienen, weil sie natürlicher und in Absicht auf die Zuhörer schicklicher ist, auch ist damit die Begleitung erleichtert, und wenn das Orchester sich am Fusse des Theaters befindet, der Solospieler allein auf der Scene steht, so fällt er dermassen in die Augen, dass nichts von der Feinheit seines Spieles verloren geht, in dieser Stellung wird er von den Zuhörern auch hinlänglich vernommen werden, wenn er anders fähig ist, sich bei denselben Gehör zu verschaffen.

Bei dem Quartettspiel.

Bei dem Zusammenspielen dagegen ist es angemessen, dass die Hauptstimme mehr als die andern in allen Einzelnheiten des Vortrags gehört werden könne; um die Theilnahme an dem Quartettspiele zu erleichtern, ist es erforderlich dass der grösste Theil der Zuhörer sich auf der rechten Seite des ersten Violinspielers, und Nie-

(1) O Talma! wie viele Herzen hast du erschüttert, bis zu dem Augenblicke da das deinige aufhörte zu schlagen.

Préparation morale.

Une autre espèce de préparation est bien souvent nécessaire à celui qui ne peut se produire en public sans une très vive émotion et qui a besoin d'exaltation pour paraître devant des juges indifférens ou sévères, avides de sensations, toujours susceptibles d'entraînement, mais auxquels on ne peut donner le change sur la vérité d'expression.

L'artiste, possédant d'ailleurs assez de moyens matériels, remonte à la source du talent, il va se pénétrer de tout ce qu'il y a de beau et de grand dans tous les genres: il contemple un Raphaël, il pleure une Euridice, il admire un Auguste, il sympathise avec un Léonidas, l'enthousiasme s'empare de lui avec un Joad, (1) il est inspiré .. qu'il paraisse alors! .. et d'autres yeux lui rendront bientôt les pleurs qu'il aura versés.

MANIÈRES DE SE PLACER

pour se faire entendre.

Deux manières de se placer.

Il y a deux manières de se placer pour jouer en public:

L'une en présentant le violon du côté des cordes, afin que le son parvienne directement dans toutes les parties de la salle.

L'autre, en se mettant en face du public, position naturelle à tous ceux qui viennent se faire entendre.

La première manière à l'avantage de ne rien laisser perdre du son dans les plus petits détails, les rayons sonores étant dirigés vers le plus grand nombre des auditeurs. Mais, elle a l'inconvénient d'obliger le violon solo à tourner le dos au chef d'orchestre et d'empêcher ainsi qu'il n'y ait entre le solo et les accompagnemens tout l'ensemble nécessaire.

Manière qui est à préférer pour le solo.

La seconde manière nous parait mériter la préférence en ce qu'elle est plus naturelle et plus convenable par rapport au public; elle offre aussi plus de facilité pour l'accompagnement, et si l'orchestre est placé au bas du théâtre, le violon solo, resté seul sur la scène, y est tellement en évidence que l'on ne peut rien perdre de la délicatesse de son jeu, et qu'ainsi placé, il se fait toujours assez entendre du public lorsqu'il sait d'ailleurs s'en faire écouter.

Pour le quatuor.

Mais pour les morceaux d'ensemble, il est à propos que la partie principale soit, plus que les autres, à portée d'être entendue dans tous les détails; pour que le quatuor surtout puisse être suivi avec intérêt, il est nécessaire que le 1er violon ait à sa

(1) O Talma, que [illegible] jusqu'au moment où [illegible]

mand weder auf der linken Seite oder hinter ihm sich befinde. Diese Anordnung ist für den Zuhörenden unerlässlich, und nicht minder für den Spieler, um sich mit den Zuhörern in Verbindung zu setzen. Freilich genügt es in dieser Hinsicht, dass der Ton ungehindert das Ohr des Zuhörenden erreiche, den man zuweilen, um jede Störung zu hindern, die Hand vor die Augen halten sehen wird, bemüht, sich bei Stücken langsamen Zeitmaasses, iñiger von der Empfindung, die darin obwaltet, durchdrungen zu fühlen, oder das Gemälde, das der Tonsetzer hinzustellen beabsichtigte, besser aufzufassen. Doch ist dieses nur eine Ausnahme, denn im Allgemeinen scheint der Sinn des Gesichts dem Sinne des Gehörs entgegen zu kommen, um den Ausdruck des Vortrags in Verbindung mit jenem der äusserlichen Geberde reiner aufzufassen, auch kann es dem Künstler nicht gleichgültig sein, den Zuhörer indem Bereich seines Einflusses zu wissen. Nur der ununterbrochene Austausch der Empfindungen, die derselbe hervorruft, und die Rückwirkung derselben auf ihn selbst befähigen ihn, durch neue Eingebungen auch neue Erregungsmittel zu ersiñen. Er gewahrt dieses an der leisesten Bewegung, und wenn laute Beifallbezeugungen erschallen, (die einzige Art von Geräusch, welche bei der Musik zulässig und der mächtigste Sporn ist) so wird man meistentheils eine Zunahme der Ausdrucksmittel wahrnehmen, die mit der Theilnahme die sie erregten im Verhältniss steht.

PROGRAMM (Einladungsschrift.)

Es genügt nicht dass der Künstler sich gehörig vorbereitet habe öffentlich aufzutreten, auch die Zuhörer müssen auf dasjenige vorbereitet sein, was vorgetragen werden soll.

Es ist bekannt, dass die Tonkunst den Zweck hat zu rühren, zum Gemüth zu sprechen, indem sie das Gehör angenehm reitzt, in dem Geiste ein Bild und öfters noch eine Empfindung des Herzens hervorzurufen. Wenn die Musik bei dem lyrischen Schauspiele angewendet ist, so tragen die Worte, die Geberden, die Kleidertracht und Decorationen dazu bei, dem Zuschauer deren Sinn im Allgemeinem und die Absicht in allen Theilen zu verdeutlichen.

Aber die Wahrheit des Charakters der Instrumentalmusik mag auch noch so deutlich hervortreten, so wird sie dennoch nicht von allen Zuhörern mit gleichem Scharfsiñe aufgefasst werden können, ohne eine Ankündigung welche die Einsicht einiger derselben auf den richtigen Weg führte, und zu gleicher Zeit die Einbildungskraft und das Empfindungsvermögen der Gesammtheit aufriefe.

Der Nutzen einer solchen Ankündigung ist die Mehrzahl der Zuhörer abzuhalten, sich nicht in das Schwankende oder Unbestimmte, welches der Instrumentalmusik eigen ist, zu verlieren, und ihnen einen Anhaltpunkt zu geben, vermöge dessen sie leichter und mit grösserer Theilnahme die Form und die Entwickelung des musikalischen Gedankens verfolgen können, ohne sie jene köstliche Unbestimmtheit entbehren zu lassen, die ihnen bis auf einen gewissen Punkt, Freiheit in der Hauptwahl des von dem Componisten abgehandelten Gegenstandes gestattet. Das Programm ist endlich ein Strahl der den Schauplatz erhellt.

Zu diesem Zweck kann der Charakter der Stücke durch

droite le plus grand nombre des auditeurs et que personne ne soit placé ni à sa gauche ni derrière lui; cette disposition est indispensable pour qui veut bien entendre; elle n'est pas moins nécessaire pour l'exécutant qui a besoin de se trouver en rapport avec l'auditoire. Il suffit sans doute, que dans ce but, le son parvienne sans obstacle à l'oreille de l'écoutant que l'on verra même, quelquefois, chercher pendant l'exécution des morceaux lents à se mieux pénétrer du sentiment qu'ils expriment ou à mieux saisir le tableau que l'auteur a voulu peindre, en mettant la main devant les yeux afin que rien ne puisse le distraire; mais ceci n'est qu'une exception, car en général, le sens de la vue semble venir à l'aide du sens de l'ouïe pour faire comprendre avec plus de justesse l'expression de l'accent par l'expression du geste, et l'artiste ne peut se passer de savoir l'auditeur ainsi placé sous l'influence de son expansion, puisque ce n'est que par l'échange continuel des sensations qu'il fait naître contre celles qu'il reçoit lui même de l'effet qu'elles ont produit, que de nouvelles inspirations viennent lui donner de nouveaux moyens pour émouvoir. Il est averti de ces sensations par le plus léger mouvement, et lorsque les applaudissemens (seul genre de bruit compatible avec la musique et le plus puissant des aiguillons) se font entendre, on voit presque toujours ses moyens d'expression s'accroître en proportion de l'enthousiasme qu'il inspire.

PROGRAMME.

Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre.

On sait que l'art musical doit avoir pour but d'émouvoir, de parler à l'âme en charmant l'oreille, de faire naître une image dans l'esprit, et, plus souvent encore, un sentiment dans le cœur. Lorsque la musique est appliquée à la scène lyrique, les paroles, le geste, le costume et les décorations viennent aider le spectateur à en comprendre le sens en général et les intentions en particulier.

Mais quelle que soit la vérité de caractère de la musique instrumentale, cette vérité ne saurait être saisie avec la même sagacité par tous les auditeurs sans une annonce qui mette sur la voie l'intelligence de quelques uns, et fasse en même temps un appel à l'imagination et à la sensibilité de tous.

L'avantage de cette annonce est d'empêcher la plupart des auditeurs de se perdre dans le vague que présente par sa nature la musique instrumentale, de leur donner un point d'appui qui leur permette de suivre, avec plus de facilité et plus d'intérêt, la forme et le développement de la pensée musicale, sans qu'ils soient pour cela privés de ce vague délicieux qui les laisse maîtres, jusqu'à un certain point, du choix principal de l'objet traité par le compositeur: le Programme est enfin le rayon qui vient éclairer la scène.

A cet effet, le caractère des morceaux de musique

wörtliche Bezeichnung der ihnen eigenthümlichen Bewegung angedeutet werden, als grave oder ernsthaft, allegro oder munter, mesto oder traurig, adagio oder langsam, vivace oder lebhaft, presto oder geschwind etc.

Einige Compositionen sind unter allgemeinen Benennungen begriffen, welche die Autoren selbst wählten z. B. symphonie militaire, d'Haydn; symphonie heroïque, pastorale, orage, de Beethoven; chasse du jeune Henri, de Méhul; enfer, de Gluck; marche funèbre, de Beethoven; rêve, de Tartini; prière, d'Haydn, etc.

Endlich können eine Menge Stücke bloss durch die Tonart, welche darin vorherrscht, kenntlich gemacht werden. Diese Bezeichnung ist zuweilen hinreichend, um ein Werk ins Gedächtniss zurückzurufen, und plötzlich wie durch einen Zauberschlag die Empfindungen wieder zu erwecken, die es erregt hatte.

Musik aber, die noch nie öffentlich vorgetragen worden ist, bedarf einer zuverlässigeren Ankündigung, die mit eben so vieler Zurückhaltung als Genauigkeit abgefasst sein muss, wen man seinen Zweck damit erreichen will.

Wir haben bemerklich gemacht, dass alles Nöthige gesagt werden muss, aber auch nicht mehr als dieses Nöthige; man vermeide demnach bei einem Programme alles Nichts besagende oder prunkhafte.

Das erste Mittel um die Aufmerksamkeit zu fesseln, hängt zunächst von dem Ruf des Künstlers ab: eine Art von Zauberkraft die seinen Namen begleitet, muss die Geister für ihn gewinnen; wahres Talent verleiht diesen Zauber, diese Uebermacht.

Das zweite Mittel besteht, wie oben gesagt, in dem Programme.

Ein drittes nicht minder wirksames Mittel, als beide vorhergehende, würde eine an die Zuhörer gerichtete Erzählung oder sonstiger Vortrag (1) sein, wodurch die Aufmerksamkeit derselben angeregt, und sie, ohne sich dessen bewusst zu sein, in eine Gemüthslage versetzt werden würden, lebhafte und tiefe Eindrücke auffassen zu können. Durch das Melodram, im eigentlichen Verstande genommen, würde diese Aufgabe gelösst werden, wenn ein talentvoller Schriftsteller es sich angelegen sein lassen wollte, nicht ungeheuere und empörende Handlungen darzustellen, sondern schöne Instrumentalmusikstücke, die der Handlung richtig angepasst waren, herbeizuführen, und dadurch die Macht, den Reitz und die Mannigfaltigkeit dieser Gattung von Composition hervorzuheben.

Die Theaterstücke begannen vormals mit einem Prolog; (Vorrede) die Alten hatten eine solche Vorbereitung als nothwendig anerkannt, und selbst Molière bestätigte dessen Gültigkeit; das Herz des Menschen bleibt immer dasselbe; unstreitig vermag das Genie sich plötzlich aller Fähigkeiten der Seele zu bemächtigen, jedoch bei näherer Betrachtung wird sich ergeben, dass irgend ein Vorbereitungsmittel ihm den Weg bahnte, wenn auch der Zuhörer sich dessen nicht bewusst war.

Das Werk eines unbekannten Künstlers, sein Verdienst mag sein welches es wolle, wird nicht gleich anfangs den Eindruck und das Zutrauen erregen, welches der Ruf eines schon berühmten Meisters einflösst.

Eine unbedeutende historische Thatsache, eine Zeit

(1) Dieses befolgte Hr. Fétis in seinen historischen Concerten.

peut être indiqué par le nom même des mouvemens qui les déterminent, tels que grave, ou sérieux, allegro, ou gai, mesto, ou triste, adagio ou lent, vivace, ou animé, presto, ou vif etc.

Quelques compositions se trouvent aussi désignées par un titre général que l'auteur a choisi, tel que celui de: symphonie militaire, d'Haydn; symphonie héroïque, pastorale, orage, de Beethoven; chasse du jeune Henri, de Méhul; enfer, de Gluck; marche funèbre, de Beethoven; rêve, de Tartini; prière, d'Haydn, etc.

Enfin un grand nombre de morceaux peuvent être désignés par le ton dans lequel ils ont été composés. Cette indication suffit même quelquefois pour rappeler le souvenir d'un ouvrage et pour réveiller tout-à-coup et comme par enchantement les sensations qu'il a fait naître.

Mais la musique que l'on n'a point encore éxécutée en public, a besoin d'une annonce plus positive; cette annonce devra être faite avec autant de réserve que de justesse, si l'on veut atteindre le but.

On vient de faire sentir la nécessité de dire tout ce qu'il faut, mais on ne doit dire que ce qu'il faut; l'on évitera donc avec le même soin de faire un programme qui serait insignifiant ou emphatique.

Le premier moyen de captiver l'attention dépend d'abord de la réputation de l'artiste: une espèce de magie attachée à son nom doit disposer les esprits en sa faveur; cette magie, cette puissance, c'est le vrai talent qui la donne.

Le second moyen consiste dans le programme, comme nous l'avons dit plus haut.

Un troisième moyen, non moins efficace que les deux autres serait de rendre le public attentif par quelque récit ou quelque discours (1) qui le mit, sans qu'il s'en apperçut, dans une situation d'ame propre à recevoir de vives et profondes impressions. C'est ce que ferait le mélodrame proprement dit, si quelqu'homme de génie voulait s'en emparer, non pour offrir des actions monstrueuses ou révoltantes, mais pour amener de beaux morceaux de musique instrumentale bien adaptés à la scène, et pour faire ainsi ressortir la puissance, le charme et la variété de ce genre de composition.

Les pièces de théâtre étaient autrefois précédées d'un prologue; les anciens avaient considéré cette préparation comme nécessaire, et Molière lui même l'avait consacrée; le cœur humain n'a point changé: il appartient sans doute au génie de s'emparer subitement de toutes les facultés de l'âme, mais si l'on y prend garde, quelque préliminaire l'aura servi à cet égard, même à l'insu de l'auditeur.

L'œuvre d'un artiste inconnu et quel que soit son mérite, ne frappe point ainsi au premier abord et n'est point accueillie avec la confiance qu'inspire toujours une célébrité bien établie.

Le moindre fait historique, un date, un mot, une

(1) Ainsi que l'a fait Mr. Fétis dans ses Concerts historiques.

und Ortsangabe, ein Wort, ein geschichtlicher Umstand, eine Bemerkung, haben den grössten Einfluss auf das Schiksal und den Erfolg eines Musikstückes. Die Erfahrung offenbart in dieser Hinsicht Dinge, welche ohne Glauben an die grosse Wirksamkeit eines Programmes unbegreiflich sein würden. Es ist geschehen dass Meisterwerke wirkungslos und unbeachtet blieben, weil die Zuhörer nicht gehörig darauf vorbereitet wurden. Ebensowohl kan bezeugt werden, dass mittelmässige einen glänzenden Beifall erhielten, weil man sie der Einbildungskraft prismatisch (Regenbogenfarben strahlend) vorzuhalten wusste.

Mancher blieb theilnahmlos und zerstreut bei dem Zuhören eines Tonstückes, dessen Sinn er nicht begriff, oder rief: Sonate was hast du gegen mich! (1) der vielleicht mit Rührung le Tombeau (Grab) von Leclair, mit Theilnahme le Rêve (Traum) von Tartini, mit Bewegung des Herzens die Duette von Viotti, angehört haben würde, welche letztere der voranstehenden Zueignungsschrift zufolge, theils durch den Schmerz, theils durch die Hoffnung, alle aber durch das Gefühl eingegeben, eine Huldigung der Freundschaft ausdrücken. (2)

Würde man sich aber im Uebermaass der Begierde Zuhörer herbeizulocken oder Wirkung hervorzubringen, verleiten lassen eine prunkhafte Ankündigung voranzuschicken, so kan es kaum fehlen, dass der Erfolg derselben nicht entsprechen, und die Absicht verfehlt sein wird.

Es gibt keinen Zweig unter den schönen Künsten, bei welchem nicht irgend ein vorbereitendes Mittel angewendet worden wäre und noch jetzt angewendet würde. In der Baukunst ist es das Vordertheil oder ein bedekter Säulengang; in der Bildhauerkunst der Säulenfuss (Schaftgesimse;) in der Malerei, öffentliche Ausstellungen, die Perspective, die Einfassung, eine (geschriebene oder gedruckte) Beschreibung; bei gelehrten Werken die Vorrede oder das Inhaltsverzeichniss; in Werken die Schauspielkunst betreffend, die Darstellung, die Ouverture, die Introduction (Einleitung) der Zwischenakt, das Ritornell; bei der Instrumentalmusik das Vorspiel, ein 1.ter Accord oder die angegebene Tonart, und endlich die Ankündigung und das Programm.

Es liegt so viel Schönes darin die Seele zu fesseln, diese Absicht ist an und für sich schon so gross und ehrenvoll, dass es kein Mittel gibt, welches man unversucht gelassen hätte dahin zu gelangen. Künstler, welche diesen Namen mit Recht führen, bedienen sich nur solcher edeln Triebfedern, welche ihnen das wahre Schöne, der geläutertste Geschmack, und der sittliche Zweck den sie vor Augen haben darbieten; andere weniger glücklich begabte missbrauchen diese Mittel oder wenden sie vielmehr übel an und gerathen in Charlatanismus (Marktschreierei) der so wie ein mit Uebertreibung abgefasstes Programm immer mehr verspricht als er zu leisten vermag.

Die richtige Erkenntniss der Mittel die man besitzt, und wahre Bescheidenheit werden das Maass u. die gehörigen Ausdrücke bei einer Ankündigung an die Hand geben; Selbstvertrauen ist nicht Hochmuth, und Bescheidenheit keine falsche Demuth; man will sie immer mit niedergeschlagenem Blick einhertreten sehen und hat einiganecdote, une observation, ont la plus grande influence sur la destinée et le succès d'un morceau de musique. L'expérience révèle à ce sujet des choses que l'on ne pourrait comprendre si l'on se refusait à croire à la puissance du programme. On à vu des chefs-d'œuvres ne produire aucun effet et passer inaperçus parce que l'auditoire n'avait point été suffisamment averti. On a été egalement témoin de la vogue d'ouvrages médiocres parce qu'on les avait fait voir au public à travers le prisme de l'imagination.

Tel est demeuré froid et distrait en écoutant une composition dont il ne comprenait pas le sens, ou s'est écrié : Sonate que me veux tu ! (1) qui aurait peut être écouté avec émotion le Tombeau de Leclair, avec intérêt le Rêve de Tartini, avec attendrissement les Duos de Viotti dictés : les uns par le regret, les autres, par l'espoir et tous par le sentiment, comme un hommage à l'amitié. (2)

Mais s'il arrivait que, poussé par un desir immodéré d'attirer le public, ou de faire de l'effet, on se laissât entraîner à faire une annonce pompeuse, il est presque certain que le succès ne pourrait y répondre, et le but serait alors dépassé.

Il n'est point de parties dans les Beaux Arts où un moyen quelconque de préparer l'effet n'ait été et ne soit encore employé. En architecture, c'est la façade ou le péristyle; en sculpture, le piédestal; en peinture, les galeries, la perspective, le cadre, le livret; en littérature, la préface ou le sommaire; dans les ouvrages dramatiques, l'exposition, l'ouverture, l'introduction, l'entr'acte, la ritournelle; dans la musique instrumentale, le prélude, un 1.er accord ou le ton donné; enfin, l'annonce et le programme.

Il est si beau de captiver l'âme, l'entreprendre même, est un dessein si grand, si honorable, qu'il n'est pas de moyens dont on ne fasse usage pour y parvenir : les artistes, dignes de ce nom, se servent des nobles ressorts que leur offrent le vrai beau, le goût le plus épuré, et le but moral qu'ils ont toujours en vue; les autres, moins heureusement doués, abusent de ces moyens ou plutôt en font un mauvais emploi et se laissant aller au charlatanisme qui, tel qu'un programme exagéré, promet toujours beaucoup plus qu'il ne peut tenir.

Une juste connaissance de ses propres moyens et une vraie modestie feront trouver la mesure et les termes convenables d'une annonce. la confiance n'est point l'orgueil, et la modestie n'est point une fausse humilité, on veut toujours la voir les yeux baissés, il y a bien quelque raison pour qu'elle

(1) Jederman kennt diesen Ausdruck von Fontenelle, welcher zu seiner Zeit etwas Wahres entfalten mögte, und den der Verfasser der Revue musicale so geistreich parodirt, da er bei einer sehr schiklichen Veranlassung eines Tages sagte : Sonate wo bist du !

(2) So lautet deren Aufschrift.

(1) Tout le monde connait ce mot de Fontenelle qui pouvait être juste quand il l'a dit et que l'auteur de la Revue musicale a si spirituellement parodié en disant un jour, très à propos, sonate où es tu !

(2) Dédicace de ces duos.

ges Recht dieses zu fordern: sie geräth erst dann in Sammlung der Gedanken, wenn sie vorher ihren Blick in die höchsten Regionen der Gedanken erhoben, und die innigste Ueberzeugung der Unvollkommenheit der menschlichen Dinge gewonnen hat.

BEMERKUNG DEN LEHRER BETREFFEND.

Ein erfahrener Lehrer weiss wie wichtig es ist, sich während des Unterrichts den er ertheilt so zu stellen, um sogleich beurtheilen zu können, wie und wo der Zögling gegen die Grundregeln des Mechanismus fehlt. Zu dem Ende wird er seinen Platz zur Rechten des Zöglinges und gegen diesen gekehrt nehmen; um alle Bewegungen des Vorderarmes und die Richtung des Bogens zu beobachten.

Abgeänderte Stellung.

Wenn eine Zurechtweisung nothwendig wird, die Vorschrift durch das Beispiel erläutert werden soll, so kehrt derselbe den Theil der Violine, auf welchem die Saiten liegen dem Zögling zu, damit dieser sehen und hören, u. so mit Hülfe zweier Sinne zugleich, den Gegenstand der Zurechtweisung auffassen und die geringsten Bewegungen der Finger und des Bogens beobachten könne.

Zuweilen dem Zöglinge gerade gegenüber.

Der Lehrer stellt sich auch zuweilen dem Zöglinge gerade gegenüber um beurtheilen zu können, ob dessen Stellung so beschaffen ist, dass Geschmeidigkeit in den Bewegungen, Festigkeit in der Haltung, körperliche Anmuth damit verbunden ist.

Ihm unbewusst zuzuhören.

Um sich zu überzeugen, ob der Zögling alle Vorschriften, welche in dem Abschnitt über die Art zu studieren abgehandelt wurden, richtig verstanden habe, ist es nützlich, demselben zu Zeiten zuzuhören, ohne dass er es gewahr wird. Man kan ihm so um so besser Anleitung geben, weil man dadurch den richtigen Umfang seiner Fassungsgabe kennen lernt, sein Gedächtniss und die Zartheit seiner Organisation zu beurtheilen fähig wird, je nachdem er seine Fehler mehr oder weniger selbst gewahr wird, sich mehr oder minder bemüht sie zu verbessern, oder ob er sich entschliesst ohne sich dabei aufzuhalten im Spielen fortzufahren. Ein Zögling der bei seinen Uebungen sich selbst überlassen bleibt, ohne Einfluss eines Zeugens, gibt dem Lehrer die günstigste Gelegenheit seine Fähigkeit zu beurtheilen.

Ihm in grosser Entfernung zu zuhören.

Wenn der Zögling in seinen Uebungen vorangeschritten ist, so muss sich der Lehrer öfters in eine grössere Entfernung von demselben stellen, um das Ganze und die Wirkung seines Spieles besser erwägen zu können.

Man muss den Zögling öfters selbst gewähren lassen, ohne ihm anzugeben wie er es zu machen habe; daraus entsteht mehrfacher Nutzen:

1) dass seine Auffassungsgabe ohne fremde Beihülfe geübt wird;

2) sein Geist an das Vergleichen, an Auffindung der Verhältnisse in welchen die Dinge zu einander

soit ainsi : elle ne se recueille en elle même qu'après avoir élevé ses regards vers les plus hautes régions de la pensée et avoir acquis une conviction plus intime de l'imperfection des choses humaines.

OBSERVATION RELATIVE AU PROFESSEUR.

Un professeur expérimenté sait combien il est important de se placer pendant la leçon qu'il donne, de manière à pouvoir juger promptement ce que l'élève peut faire de contraire aux principes du mécanisme. En conséquence, il à soin de se mettre à la droite de l'élève et de se tourner vers lui, afin de surveiller tous les mouvemens de l'avant-bras et la direction de l'archet.

Cette position modifiée.

Quand il est nécessaire d'employer la démonstration, de joindre l'exemple au précepte, il présente le côté des cordes du violon à l'élève afin que celui-ci puisse voir, entendre et s'aider du concours de deux sens à la fois pour saisir l'objet de la démonstration en observant les doigts et l'archet jusques dans leurs moindres mouvemens.

Quelquefois en face de l'élève.

Le professeur se place aussi quelquefois en face de l'élevè afin de voir si l'attitude est telle qu'elle doit être pour qu'il y ait de la souplesse dans les mouvemens, de l'aplomb dans le maintien, et de la grâce dans l'ensemble de la pose.

L'écouter à son insu.

Pour s'assurer si l'élève a bien compris toutes les indications données dans l'article qui traite de la manière de travailler il est utile de l'écouter quelquefois à son insu. On peut d'autant mieux le diriger ensuite que l'on apprend ainsi à connaitre la juste mesure de son intelligence, à juger de sa mémoire et de la délicatesse de son organisation selon qu'il s'aperçoit plus ou moins de ses fautes, qu'il les corrige avec plus ou moins de soin, ou qu'il se décide à passer outre sans s'y arrêter. L'élève, livré à lui même dans son travail, privé de l'influence d'un témoin, fournit au professeur la plus favorable occasion de juger de sa capacité.

L'écouter à une grande distance.

Enfin, si l'élève est avancé dans ses études, le professeur se placera souvent à une grande distance de lui, pour mieux apprécier l'ensemble et l'effet de son jeu.

On doit souvent laisser faire l'élève, avant de lui indiquer ce qu'il faut faire; il en résulte plusieurs avantages :

1° celui d'exercer son intelligence à comprendre sans le secours d'autrui;

2° d'habituer son esprit à comparer, à

stehen zu gewöhnen;

3) seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen, um Mittel zu ersinnen, und seine Fähigkeiten zu entwickeln.

Den Zögling zu [illegible] Zeit zu [illegible] oder [illegible] selbst zu überlassen.

Das Gefährliche was für den Zögling darin liegen würde, wenn man dergleichen Selbstversuche bei seinen Uebungen zu weit treiben wollte, begreift sich leicht. Der natürliche Verstand, ohne welchen nichts Erspriessliches zu erreichen ist, wird demselben Grenzen setzen. Die Aufgabe des Lehrers ist, seinen Zögling dermassen genau kennen zu lernen, um ihn nach Erforderniss zu leiten oder sich selbst überlassen zu können.

Dem Zöglinge ist bereits angerathen worden: 1) die Schwierigkeiten einzeln vorzunehmen, und bei jeder derselben so lange zu verweilen, als ihm nothwendig scheint 2) dieselbe im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und dem Darauffolgenden zu wiederholen. Hat er dann einigermassen die Fähigkeit erworben, den Gang eines Stückes ohne grosse Beschwerde festzuhalten, so wird ihn der Lehrer dazu anleiten, das Fehlerhafte in dem Mechanismus und dem Vortrage zu verbessern, indem er denselben im Zusammenhang und streng im Takt spielen lässt.

Ihn durch Zeichen anzuleiten

Zu diesem Behuf wird bei einem schon einigermassen befähigten Zögling ein mit ihm verabredetes Zeichen, welches der Lehrer mittelst des Bogens andeutet, ohne des Sprechens zu bedürfen, genügen, um ihn seinen Fehler selbst verbessern zu lassen.

1) Den Füssen die rechte Stellung wiederzugeben.
2) Die Brust heraus zu heben.
3) Sich gerade vor den Pult zu stellen.
4) Den Violinhals in die Höhe zu halten.
5) Den linken Ellbogen vorwärts zu rücken.
6) Die Finger der linken Hand aufzuheben.
7) Den Bogen in einer mit dem Steege gleichlaufenden Richtung zu führen.
8) Die Finger der rechten Hand richtiger zu halten.
9) Den Daumen an seinen Platz zu setzen.
10) Das rechte Handgelenk in eine natürliche Lage zu bringen.
11) Die Bogenstange weniger zu neigen.
12) Den Ellbogen sinken zu lassen.
13) Den Ellbogen in eine senkrechte Richtung mit der rechten Schulter zu bringen.
14) Den Kopf wieder aufzurichten.
15) Das rechte Kinn gegen die Mitte der Brust zu richten.
16) Das Kiñ aufzusetzen ohne dass es hervorsteht.
17) Das Kinn ganz gegen das Ende des Zugbrettes aufzusetzen.
18) Mit den Fingern der linken Hand, mit dem Vorderarm und dem rechten Handgelenke keine andern als die nothwendigen Bewegungen zu machen.
19) Keine Zusammenziehung des Körpers.
20) Keine Steifigkeit überhaupt.

saisir le rapport des choses entr'elles;

3º d'exciter son imagination à prendre de l'essor, à inventer des moyens, et de développer ainsi son génie.

Guider et abandonner à propos l'élève à lui même.

Mais on conçoit le danger qu'il y aurait pour l'élève à pousser trop loin de pareilles recherches dans ses études: le bon sens doit en marquer le terme, on ne fera jamais rien de bien sans lui; c'est d'ailleurs au maitre à étudier si bien son élève qu'il sache à propos le guider ou l'abandonner à lui même.

Il a été recommandé à l'élève: 1º de détailler les difficultés en s'arrêtant à chacune d'elles lorsqu'il sent que cela est nécessaire. 2º d'enchaîner ensuite cette difficulté en reprenant la phrase précédente pour la joindre à ce qui suit. Lorsqu'il sera parvenu à un certain degré qui lui permettra de faire ce qu'on appelle marcher un morceau avec quelque facilité, le professeur lui fera prendre l'habitude de corriger les défauts de son mécanisme et ses fautes d'exécution en continuant de jouer et sans manquer à la mesure.

Apprendre à l'élève à se rectifier sans cesser de jouer.

Lui indiquer par signes.

A cet effet, on les lui indiquera au moyen de quelques signes convenus avec lui, de telle sorte que par un mouvement d'archet du professeur et sans qu'il lui soit besoin de dire une parole, l'élève, déjà un peu instruit, comprenne aussitôt ce qu'il doit rectifier:

1º Replacer les pieds.
2º Avancer la poitrine.
3º Se tenir en face du pupitre.
4º Hausser le manche du violon.
5º Avancer le coude gauche.
6º Lever les doigts de la main gauche.
7º Remettre l'archet parallèlement au chevalet.
8º Mieux tenir les doigts de la main droite.
9º Le pouce à sa place.
10º Le poignet droit dans une position naturelle.
11º Moins pencher la baguette.
12º Laisser tomber le coude.
13º Remettre le coude en ligne perpendiculaire à l'épaule droite.
14º Redresser la tête.
15º Avoir le menton droit devant le milieu de la poitrine.
16º Appuyer le menton sans l'avancer.
17º Placer le menton tout contre la queue ou tire-cordes.
18º Ne faire d'autres mouvemens des doigts de la main gauche, de l'avant-bras et du poignet droit que ceux qui sont nécessaires.
19º Aucune contraction dans la figure.
20º Aucune raideur en général.

21) Rein.
22) Im Takte.
23) Zierlich.
24) Lebhafter oder
25) zurückhaltender zu spielen.

Einige dieser Bemerkungen, zu rechter Zeit, wie gesagt durch Zeichen bemerklich gemacht, werden den Zögling gewöhnen, beständig auf seine Bewegungen acht zu geben, ist nun dieses der Fall, so wird er fähig sein, sich augenblicklich ohne darüber nachsinnen zu müssen in dem mechanischen auszubilden, und nichts wird ihn im Festhalten des musikalischen Ausdruckes, womit er sich ausschliesslich zu beschäftigen hat, zu stören vermögen.

Beweis. Der Beweis (die Anleitung) ist der kürzeste Weg eine gute Ausführung zu erzielen, doch mögte es rathsam sein, bei einem Zöglinge von vorzüglicher Auffassungsgabe damit sparsam zu Werke zu gehen. Hat sich derselbe mit dem Mechanismus hinlänglich vertraut gemacht, so muss man die Anwendung desselben seiner eigenen Fähigkeit überlassen.

Beabsichtigter Endzweck bei seinen Uebungen. Ist der Zögling so weit vorgerückt, sich mit Erfolg hören lassen zu können, so müssen seine Uebungen auf einen bestimmten Zweck geleitet werden, er muss dieselben vornehmlich auf Musikstücke verwenden, welche er zu einer bestimmten Zeit vortragen soll, und zwar vor Zuhörern welche oft leicht zu erregen aber schwer zu befriedigen sind; er wird um so grösseren Nutzen daraus ziehen, wen er Einsicht genug besitzt die Vorschrift:

„Guter Rath ist mehr werth als Lob" zu befolgen;

Der wahre Künstler trachtet mehr darnach richtig aufgefasst als gelobt zu werden. denn der wahre Künstler trachtet mehr darnach richtig aufgefasst als gelobt zu werden; ihn rührt das Lob nur insofern es ein Zeichen freundschaftlicher Zuneigung ist; sein Hauptbestreben ist zu rühren, seine Gefühle mitzutheilen, gleichgestimmten Herzen zu begegnen; in solcher Lage genügt ihm ein Schauer, ein Lächeln, eine Thräne, und wenn er gewahrt, dass man ihn verstanden hat, dann überwiegt dieses Glück alle eiteln Genüsse der Eigenliebe dermassen, dass es ihm scheint, als lebe er nicht auf der Erde sondern in einer besseren Welt.

KURZGEFASSTE WIEDERHOLUNG
der bei den Uebungen zu beobachtenden Vorschriften.

1) Man muss nie mehr als eine Uebung auf einmal vornehmen.

2) Was man gut zu machen erlernt hat, mit dem Vorangehenden und Darauffolgenden in Verbindung bringen.

3) Je weiter der Zögling noch zurück ist, um so kürzer und häufiger müssen die Uebungen sein.

Nach Verlauf einiger Minuten lasse man ihn ausruhen, und seine Versuche täglich mehrmals wiederholen.

4) Da die Dauer der Tonleitern nach Minuten angegeben ist, so kann man seine Uebungen so ordnen, dass täglich während einer oder mehreren

21° Juste.
22° En mesure.
23° Net.
24° Animer.
25° Retenir.

Quelques unes de ces observations, faites à propos, et par signes, comme on vient de le dire, donneront à l'élève l'habitude d'une continuelle attention sur ses mouvemens : cette habitude, une fois contractée, lui laissera la faculté de perfectionner incessamment le mécanisme sans recherche, et rien ne pourra le distraire ensuite de la pensée musicale qui devra l'occuper uniquement.

Démonstration. La démonstration est le plus court moyen pour faire arriver au but dans les choses d'exécution, mais il serait à propos de ne point la prodiguer à un élève très intelligent. Il faut lui laisser essayer ses propres forces lorsqu'il à obtenu assez de moyens mécaniques pour en faire de lui-même l'application.

But déterminé à donner au travail. Lorsque l'élève est parvenu au point de pouvoir se faire entendre avec succès, son travail doit être dirigé vers un but positif, et il faut qu'il prépare des morceaux pour les exécuter à une époque déterminée, devant des auditeurs faciles à émouvoir mais difficiles à satisfaire; il en retirera surtout le plus grand avantage s'il à le bon esprit de suivre ce précepte.

„Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue"

Le véritable artiste tient moins à être loué qu'à être senti. car le véritable artiste tient moins à être loué qu'à être senti; il ne fait cas de la louange que s'il peut la regarder comme un témoignage d'affection; ce qu'il desire par dessus tout, c'est d'émouvoir, c'est de communiquer ce qu'il sent, c'est de trouver des cœurs qui lui répondent à l'unisson; en pareil cas, un tressaillement, un sourire, une larme, lui en disent assez, et quand il s'aperçoit qu'il a été compris, ce bonheur est pour lui tellement au dessus de toutes les vaines jouissances de l'amour propre, qu'il lui semble avoir quitté la terre et habiter déjà un monde meilleur.

RÉSUMÉ
de la manière de travailler.

1° Travailler une seule chose à la fois.

2° Enchaîner ce que l'on est parvenu à bien faire avec ce qui précède et ce qui suit.

3° Moins l'élève est avancé, plus son travail doit être court et fréquent.

Il lui faut des repos au bout de quelques minutes, et il doit recommencer ses essais à plusieurs reprises dans la journée.

4° Les gammes étant minutées, on peut régler son travail de manière à repasser chaque jour pendant une ou plusieurs heu-

Stunden die Anfangsschwierigkeiten in allen Tonarten nach der vorgeschriebenen Formel von neuem vorgenomen werden können. Diese Uebung muss, wie schon gesagt, aus dem Gedächtnisse geschehen.

5) Eingedenk zu sein, dass man eine Stelle oder ein Stück während einer Stunde oder desselben Tages öfters wiederholt, besser spielen lernt, als wenn dieses nur ein oder zweimal täglich, wöchentlich oder monatlich geschieht.

6) Die Schwierigkeiten welche in kurzer Zeit durch anhaltende Uebung überwunden werden können, von jenen zu unterscheiden, welche nur durch ausdauernden Fleiss zu beseitigen sind.

7) In dem alphabetischen Inhaltsregister den Gegenstand womit man gerade beschäftigt ist nachzuschlagen, um denselben richtig aufzufassen und sich die Mittel zu vergegenwärtigen, die zum Ziele führen.

8) Nicht erst dann mit der Uebung einzuhalten wenn Ermüdung eingetreten ist, den dieser lässt sich nicht Trotz bieten, ohne dass das Spiel an Schwung, an Mitteln und an Feingefühl, als Triebfeder einbüsste. Seine Kräfte kennen zu lernen u. seinen Uebungen denselben gemäss Schranken zu setzen, um weder seiner Gesundheit noch seinen Fortschritten zu schaden.

UNTERSCHIEDLICHE RICHTUNGEN
welche man einem geschikten Violinspieler geben kann.

Wenn wir uns in einige für den Solo Violinisten überflüssig scheinende, einzelne Umstände eingelassen haben, so geschah es darum, weil wir weit davon entfernt sind, denselben blos aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten. Die Fähigkeit die Violine gut zu spielen, kann nach der Ausdehnung welche wir den Uebungsstücken gegeben haben, auf mehrere Zweige der Musik hingelenkt werden, deren jeder genügt, den Künstler als ein nützliches Mitglied der Gesellschaft auszuzeichnen und ihm Ruhm zu erwerben. Man kann dieser Fähigkeit, wenn sie einmal erworben ist, eine besondere Richtung geben. Der Künstler kan seiner Eigenthümlichkeit, seiner Fertigkeit, seinen Mitteln, seinem Charakter und seiner Neigung gemäss Solo Violinist, Quartett Violinist, Lehrer, Orchesterdirigent, Begleiter am Clavier, Orchester-Tanz Violinist und Componist für die Violine werden.

Glücklich ist der Künstler welchen die Natur so begünstigt hat, alle Fähigkeiten die diese verschiedenen Talente erfordern, in seiner Person zu vereinigen! doch nicht minder glücklich und stets achtbar ist derjenige, welcher seiner Fähigkeiten und Mittel sich bewusst, seine Ehrbegierde darauf zu beschränken versteht, nur eine einzige jener Eigenschaften zu erwerben und sich darin durch beharrliche Anstrengung zu vervollkommnen.

1) Der Solo Violinist, durch den Umfang und die Verschiedenartigkeit seiner Mittel, durch den Zauber seines Vortrags, die Gewalt seines Ausdruckes, macht Eindruck, rührt, reisst ein zahlreiches Auditorium mit sich fort, verbreitet seinen Ruhm in die Ferne, wird von allen gebildeten Völkern vermittelst dieser Universalsprache verstanden, er bleibt vollkomener Herr seines Talentes, wen er auf allzuleichte und für die Kunst verderbliche Reizmittel verzichtet, und sein Publikum zu erforschen und zu fesseln weiss, so dass er endlich Führer desselben wird, wenn er es verstand, anfänglich dessen Schüler zu sein.

2) Der Quartett Violinist weiss sich in alle Vortragsarten zu

res, les difficultés élémentaires, dans tous les tons, au moyen de la formule, cette étude devra être faite de mémoire, comme on l'a déja dit.

5° Se rappeler que l'on saura mieux un passage ou un morceau en le répétant un grand nombre de fois, dans la même heure ou dans la meme journée, qu'en ne le jouant qu'une ou deux fois par jour, pendant des semaines ou des mois entiers.

6° Savoir cependant distinguer les difficultés que l'on peut vaincre en peu de temps par un travail opiniâtre, de celles que l'on ne peut obtenir que par une longue pratique.

7° Chercher, à la table des matières par ordre alphabétique, l'objet dont on s'occupe particulièrement, afin de le bien comprendre et d'avoir présens les moyens d'en venir à bout.

8° Ne pas attendre la fatigue pour quitter le travail : on ne peut la braver sans que le jeu ne perde son élan, ses moyens, et la sensibilité, son ressort. S'appliquer à connaître ses forces et limiter son travail en conséquence, sous peine d'altérer sa santé et de nuire à ses progrès.

DIRECTIONS DIVERSES
que l'on peut donner au talent sur le violon.

Si nous sommes entrés dans quelques détails qui ont pu paraitre superflus pour le violon comme instrument solo, c'est parce que nous sommes loin de le considérer uniquement sous ce point de vue. Le talent de bien jouer du violon, d'après l'extension que nous avons donnée aux études, peut être appliqué à différentes parties de la musique dont chacune suffit pour faire rechercher l'artiste comme homme utile et pour le conduire à la célébrité. On peut donner à ce talent, une fois acquis, une direction particulière, et selon son génie, ses études, ses moyens, son caractère et ses goûts, devenir violon solo, violon de quatuor, professeur, chef d'orchestre, accompagnateur du piano, violon d'orchestre, violon de la danse, violon compositeur.

Heureux est l'artiste, assez favorisé de la nature, pour réunir en sa personne toutes les qualités qu'exigent ces talens divers! mais, non moins heureux et toujours honorable est celui qui connaissant la portée de ses moyens, sait borner son ambition à bien réussir dans une seule de ces parties, et parvient à s'y perfectionner par de constans efforts!

1° Le violon solo, par l'étendue et la variété de ses moyens, par le charme de son style, par la puissance de son expression, frappe, émeut, entraîne un auditoire nombreux, étend au loin sa réputation, se fait comprendre à tous les peuples civilisés au moyen du langage universel dont il se sert: il conserve tout le pouvoir de son talent lorsque, renonçant aux succès trop faciles et dangereux pour l'art, il étudie et captive tellement le public qu'il finit par être son guide s'il a su commencer par être son élève.

2° Le violon de quatuor sait prendre tous les sty-

fügen, sich jeden Ausdruck anzueignen, um Theilnahme zu erregen, und zwar minder zahlreiche aber aufgeklärtere Zuhörer zu rühren, welche durch Unterricht u. Erfahrung schwieriger, feinfühlender geworden sind, und deren geläuterter Geschmak ihren Beifall gewichtiger macht. Als Ueberlieferer jener Meisterwerke die bei allen Gattungen von Instrumentalmusik als Muster der Nachahmung dienen können, nährt er das heilige Feuer und eröffnet eine unermessliche Gallerie, ein neues Museum in welchem jederman aus der Quelle des wahren Schönen schöpfen kann.

3) Der Lehrer dessen Urtheilskraft und Geduld ununterbrochen thätig sind, sucht unermüdet auf die Fassungsgabe des Zöglinges zu wirken, damit dieser die Fähigkeit erlangen möge, ohne Beihülfe seine Fehler selber zu verbessern. Er regt dessen Empfindung an, damit er den wahren Zweck der Musik erkennen lerne, und seine Studien gemüthlich und verständig vorzunehmen versteht.

4) Der Orchesterdirigent dessen Aufgabe es ist, Massen zu leiten, bedient sich der sichersten Mittel, um diese durch Liebe und Achtung durch Zutrauen und Furcht welche er einzuflössen versteht, sich zu unterwerfen. Als ein geübter Lehrer, wandelt er eine jede Probe in einen allgemeinen Unterricht um. Bei der Aufführung weiss er als Mittelpunkt der Bewegung diese mit geschikter Hand so zu leiten, dass sein Verdienst von der Mehrzahl unbemerkt bleibt: von der Schönheit des Ganzen ergriffen, vermag sie nicht wahrzunehmen von wo der elektrische Funke ausgeht, dessen Erschütterung sich Allen gleich stark mittheilt. Die Verantwortlichkeit welche fast allein auf dem Dirigenten lastet, wird im Allgemeinen nicht genug beachtet: der glückliche Erfolg eines Werkes lässt nur zu oft denjenigen übersehen, welcher am meisten zum Gelingen beigetragen hat. Aber dieser scheinbaren Undankbarkeit ohngeachtet wird man ihm doch endlich für seine geleisteten Dienste Dank zollen, und bei wichtigen Veranlassungen oder schwierigen Umständen, bei welchen man den Werth eines geschikten Dirigenten besser empfindet, werden die neuen Beweise von Zutrauen die er empfängt zu neuen Mitteln werden, sich um die Kunst verdient zu machen.

5) Der Begleiter des Claviers, durch das nemliche Instrument welches er begleitet begünstigt, führt seinem Gemüthe die Werke der älteren und neueren Meister vorüber, denn die Mehrzahl der berühmten Tonsetzer haben für das Clavier geschrieben. Er sieht so zu sagen, die vollständige Geschichte der Musik vor sich aufgerollt; das Clavier ist seiner Wesenheit nach, das Instrument der Harmonie und mehr als jedes andere geeignet den Geist eines jeden Tonwerkes zu offenbaren, die Violine dagegen ersetzt die Unzulänglichkeit des Claviers, Töne anzuhalten, und hat die Eigenschaft die Empfindung bei den Gesangstellen, und jeden Ausdruck der Leidenschaft völliger wiederzugeben.

Die wechselseitige Hülfe, welche sich diese beiden Instrumente leisten, ist eine der grössten Vollkommenheiten der Kunst, einer der grössten Zauberreize welche der Instrumentalmusik eigen sind.

6) Der Orchester Violinist gleich einem treuen Soldaten bei einer mehr oder minder unter der Zucht stehenden Armee, der als Künstler bei den glänzendsten Erfolgen unerkannt bleibt, ist bei seiner gänzlichen Selbstverläugnung nur auf das allgemeine Wohl und die Vollkomenheit des Ganzen bedacht. Unter den grössten Anstrengungen findet er Unterstützung in dem Gefühle der Ordnung, in der Nothwendigkeit der Uebereinstimmung, in der Anhänglichkeit an seine Pflicht, endlich durch das Ehrgefühl welches seine Selbstverläugnung ü-

les, employer tous les accens pour intéresser, émouvoir un auditoire, moins nombreux, mais plus éclairé, auditoire que l'instruction a rendu plus difficile et plus délicat et dont le goût épuré rend l'approbation plus flatteuse. Traducteur des chefs d'œuvres qui peuvent servir de type à tous les genres de compositions instrumentales, il entretient le feu sacré, il ouvre une immense galerie où chacun peut aller puiser à la source du vrai beau dans ce nouveau musée.

3°. Le professeur, dont le jugement et la patience sont toujours en œuvre, cherche sans cesse à parler à l'intelligence de l'élève pour que celui-ci parvienne à rectifier lui même tout ce qu'il fait. Il s'adresse surtout à sa sensibilité afin qu'il comprenne le véritable objet de la musique, et qu'il sache faire, avec autant de sentiment que de raison, une juste application de ses études.

4°. Le chef d'orchestre, destiné à gouverner les masses, use du moyen le plus sûr pour se faire obéir: il inspire autant d'amour que de respect, autant de confiance que de crainte. Professeur expérimenté, il fait, de chaque répétition, une leçon générale. Dans l'exécution, occupant le centre du mouvement, il la dirige d'une main si habile que son mérite reste inaperçu de la multitude: frappée des beautés de l'ensemble, elle ne saurait voir d'où part l'étincelle électrique dont la commotion se fait si fortement ressentir à tous. La responsabilité qui pèse presque toute entière sur le chef d'orchestre n'est point, en général, assez remarquée: le succès d'un ouvrage fait trop souvent oublier celui qui à le plus contribué à sa réussite. Mais malgré cette apparence d'ingratitude, on finit toujours par lui tenir compte des services qu'il a rendus, et dans les occasions importantes ou dans les circonstances difficiles où l'on sent mieux alors le prix d'un chef habile, il reçoit de nouvelles preuves de confiance qui deviennent pour lui de nouveaux moyens de bien mériter de l'art.

5°. L'accompagnateur du piano favorisé par l'instrument même qu'il seconde, passe en revue les chefs-d'œuvre des anciens et des modernes, car la plupart des grands compositeurs ont écrit pour le piano. Il voit, pour ainsi dire, se dérouler devant lui l'histoire complette de la musique; le piano étant, par son essence, l'instrument de l'harmonie, fait connaitre, mieux qu'aucun autre, l'esprit de chaque composition, tandis que le violon, suppléant à l'insuffisance du piano pour soutenir les sons, est de nature à mieux rendre les choses de sentiment dans les passages de chant, et tous les accens de la passion.

Le secours mutuel que se prètent ces deux instrumens est une des plus grandes perfections de l'art, un des plus grands charmes attachés à la musique instrumentale.

6°. Le violon d'orchestre soldat dévoué d'une armée plus ou moins bien disciplinée, artisan ignoré des plus brillans succès, dans son abnégation complette de lui-même, ne pense qu'au bien général et à la perfection de l'ensemble. Au milieu de ses plus grandes fatigues, il est constamment soutenu par le sentiment de l'ordre, par le besoin d'harmonie, par l'at-

herwiegt, und ihm für Beifallsbezeugungen empfänglich macht, welche zwar nicht seiner Persönlichkeit gelten, aber doch sich dem Bewustsein seiner Gewissenhaftigkeit lohnend anreihen.

7) Der Tanz Violinist endlich sieht sich nicht mehr durch Vorurtheile in ein Gebiet verwiesen, welches der guten Musik fremd wäre. Heut zu Tage wo die Macht des Rythmus besser anerkannt und der Reiz der Charakter Tänze stärker empfunden wird, kann der Künstler, welcher gut zu wählen und die Eigenthümlichkeiten der Tanzmelodien unserer besten Componisten wiederzugeben versteht, sie mit Sicherheit, mit Geschmack, mit aller Kraft der Schattirung welche ihnen das Gepräge einer ungebundenen Fröhlichkeit leiht, jedoch mit dem Anstand welcher die Grazien immer begleitet, vorzutragen weiss; auch dieser Künstler kann ein geschickter Musiker genannt werden, denn er gebraucht die Macht seiner Kunst um Freude hervorzurufen, so wie andere sie dazu anwenden Trauer zu erregen, und zwar in einer ihrer bewundernswerthesten Ansichten bei welcher sie als Ursache und der Tanz nur als Folge erscheint.

8) Der Componist für die Violine. Es bleibt uns noch übrig, von der höchsten Richtung zu sprechen, welche man dem Talente des Virtuosen zu geben vermag: die Eigenschaften welche ihn als Componisten auszeichnen, ist der ungetheilte Besitz derjenigen, welche wir bemüht waren den Zöglingen in diesem Werke einzuschärfen, welches nicht blos dienen soll den Mechanismus auszubilden, sondern zugleich auch die Gabe des Vortrages zu entwickeln. Der Vortrag ist das erste schöpferische Mittel dessen er sich bedient, um jede Gattung der Musik richtig wiederzugeben, jene mit einbegriffen, welche er einst selbst zu schaffen gedenkt. Die Fähigkeiten eines ausüben den Künstlers und jene eines Componisten stimmen darin überein, dass sie den nemlichen Gegenstand beabsichtigen, und beide den gleichen Zweck zu erstreben suchen: welcher der musikalische Gedanke (Idée) ist; sie gelangen aber auf zwei verschiedenen Wegen dahin; der ausübende Musiker indem er den Gedanken eines Anderen mittelst der Zeichen ausdrückt und diese auf den Gedanken (Idée) zurückführt, dahingegen der Componist den seinigen dadurch erkennbar macht, dass er sie in Zeichen verwandelt.

Der Virtuose (bei welchem wir jederzeit einen geheimen himmlischen Einfluss voraussetzen) wird nur nach langen fortgesetzten besonders dahin einschlagenden Übungen, welche nicht in diese Methode gehören, zum Componisten, aber nichts von dem was dieselbe enthält, darf ihm fremd bleiben oder gleichgültig sein, denn wir haben in derselben Werke der grössten Meister angeführt, den grossen Umfang des Bereichs in welchem ihr Geist waltet durchlaufen, und dessen fruchtbaren Boden aufgelockert, damit der angehende Künstler denselben auch an seinem Theil besäen und durch weise Pflege Früchte erndten möge, welche der Kunst zum Vortheile gereichen.

Das Genie führt von selbst zur Erfindung neuer Gedanken oder Ausdrucksmittel, die demselben angemessen sind. Nur wenige sind unter den Virtuosen bekannt worden, welche nicht zugleich Componisten gewesen wären, und sich eine ihrer Persönlichkeit angemessene Weise und Styl erschaffen hätten, welcher eben dadurch leicht zu erkennen ist. Aus Furcht für einen Nachahmer gehalten zu werden, hascht man öfters nach Originalität: vergebliche Mühe! die Natur hat dafür Sorge getragen, und einem jeden Talente einen eigenthümlichen Charakter zugetheilt, nur die Mittelmässigkeit sieht sich in Allem ähnlich, als blosser Wiederschein des wahren Talentes, dieses aber kann zwar zuweilen eine Verwandschaft, aber keine Aehnlichkeit darbieten, weil es aus der Empfindung entspringt, welcher ein Jeder das Gepräge seiner Neigungen aufdrückt.

tachement au devoir, par l'honneur enfin qui l'emporte sur tous ses déplaisirs et le rend sensible à des applaudissemens qui ne lui sont pas personnellement destinés, mais qu'il lui suffit de pouvoir ajouter à l'approbation de sa conscience.

7.º Enfin Le Violon de la danse n'est plus retenu par les préjugés dans une sphère étrangère à la bonne musique. Aujourd'hui que la puissance du rhythme est mieux connue, que le charme attaché à la danse de caractère est mieux senti, l'artiste qui sait choisir et conserver fidèlement le genre des airs de danse de nos meilleurs compositeurs, qui les rend avec aplomb, avec goût, avec tout l'effet des nuances, qui leur donne cet accent animé d'une gaieté franche, et, tout à la fois cette décence qui accompagne toujours les graces, cet artiste peut être aussi un grand musicien car il se sert du pouvoir de son art pour exciter à la joie comme d'autres s'en servent pour intéresser à la tristesse, et sous un de ses aspects le plus admirable, c'est-à-dire, comme étant la cause dont la danse n'est que l'effet.

8.º Le Violon compositeur. Il nous reste à parler de la plus haute direction à donner au talent du virtuose: les qualités qui peuvent le faire distinguer comme compositeur sont le complément de toutes celles que nous avons cherché à inculquer aux élèves dans cet ouvrage qui n'a pas seulement pour objet de former le mécanisme mais encore de développer le génie d'exécution. L'exécution est le premier moyen de création dont il se sert pour bien rendre toute espèce de musique, en y comprenant celle qu'il pourra composer un jour. Le génie de l'exécutant et celui du compositeur ont ce rapport entr'eux, qu'ils ont en vue le même objet, qu'ils tendent tous deux au même but: la pensée musicale; mais ils y arrivent par des chemins différens: l'exécutant, parvient à exprimer la pensée d'un autre à l'aide des signes qu'il convertit en idées, tandis que le compositeur réussit à peindre la sienne à l'aide des idées qu'il convertit en signes.

Le virtuose, (que nous supposons toujours avoir reçu du ciel l'influence secrète,) ne devient compositeur qu'après de longues études toutes spéciales et qui ne sont point du meme ressort de cette méthode; mais rien de ce qu'elle renferme ne doit lui être étranger, ou, encore moins, indifférent, car nous avons cité quelques uns des chefs-d'œuvre des plus grands compositeurs, nous avons parcouru les vastes domaines de leur génie, retournant à dessein cette terre féconde pour que le jeune artiste put y semer à son tour, et parvenir par une sage culture, à y récolter au profit de l'art.

Le génie d'exécution porte d'ailleurs, de lui même, à la création d'idées nouvelles ou d'expressions qui lui sont propres. On a vu peu de virtuoses qui n'aient été en même temps compositeurs et qui ne se soient fait un genre, un style conforme à leur individualité, et par cela même, facile à reconnaitre. Dans la crainte de paraitre imitateur, on court quelquefois après l'originalité: peine inutile! la nature y à pourvu, elle a donné à chaque talent un caractère particulier, la médiocrité seule peut ressembler à tout parce qu'elle n'est que le reflet du vrai talent, mais celui-ci ne peut offrir par fois que de l'analogie et jamais de ressemblance, car il à sa source dans le sentiment auquel chaque individu laisse l'empreinte de ses affections.

ZWEITER THEIL.

Der zweite Theil dieser Methode, welcher von dem Ausdrucke und dessen Mitteln handelt, ist dem Inhalte nach von jenem nicht verschieden, welcher in der von uns verfassten ersten Methode für das Conservatorium vorgetragen worden ist.

Die Zeit vermag Aenderungen in einigen Theilen des Mechanismus herbeizuführen, und Mittel an die Hand zu geben, denselben zu vereinfachen oder zu bereichern; der Ausdruck aber bezweckt dasjenige getreu wieder zu geben, was nach einer bestimmten Ordnung (System) komponirt worden ist; man darf daher so lange diese obwaltenden Rechte in der festgesetzten Grundlage ändern.

Mithin bleibt so lange, als der bisher übliche Tonumfang unverändert bleibt reines Greifen und Spielen erste Bedingung: ferner, so lange das Taktmaass einen Haupttheil der Musikwissenschaft ausmacht, bleiben die Taktbewegung (Taktmaass) welche die That, und die genaue Befolgung desselben, welche die Wirkung begründet, unerlässliche Bedingungen, die jede gute Ausführung begleiten müssen. Endlich so lange zierlichen Vortrag, Reinheit der Klangfarben, Sanftheit und Glanz der Stimme das Gehör entzücken, hat man den Ton als erstes Mittel des Ausdruckes zu betrachten. Die Regeln des Styles dürfen nur mit dem System der Sprache, deren Formen sich derselbe aneignet, abgeändert werden; und der Geschmack, in seiner allgemeinen Bedeutung als Gefühl des Schicklichen betrachtet, bleibt unwandelbar, so lange dieses letztere keine bedeutende Aenderung erleidet.

Was die Anlage zu einer guten Ausführung betrifft, wer wird bezweifeln dass sie auf alle Systeme und Zeiten anwendbar bleibt? ist nicht ihre Aufgabe die Sprache der Leidenschaften zu vertreten, Empfindungen auszudrücken, ein Gemälde darzustellen? wie auch die Kunstmittel gestaltet sein mögen, wird sich ein mit gedachter Anlage zu einer guten Ausführung Begabter eine neue Sprache zu erschaffen wissen, um sich in dieser Göttersprache vernehmbar zu machen, deren Wörterbuch in der Seele beschlossen ist. Die Meisterwerke dreier Jahrhunderte haben bereits den Beweis geliefert, dass die Philosophie der Musik auf einer unumstösslichen durch die Vernunft und das Gefühl entschiedenen Grundlage beruht, und die Kunst durch glückliche Tonverbindungen zu rühren, unserer Natur nicht so fremd ist, als man bisher zu glauben schien.

Unserer Ansicht nach ist der Mensch ein mehr oder minder rein gestimmtes Instrument, er seufzet bei dem ersten Athemzug, er singt sobald er zu lieben beginnt. Melodie! sanfte und trostreiche Eingebung des Gefühls! Du bist der trauliche Ausdruck eines Einzelnen, dahingegen die Harmonie im ausgedehnteren Sinn der Ausdruck der Gesammtheit ist. Der einsam klagende Mensch sagt zu sich selbst, die Melodie liegt in mir! Wenn der Sturm der Widerwärtigkeiten ihn hin und her bewegt, und sein Haupt beugt, so seufzt er dem Rohre gleich, seine Stimme wird melodisch. Bei Freudengesängen die andere mit ihm theilen, wenn sein Herz durch edle Empfindungen bewegt wird, wenn seine Seele wohlthätigen Trieben offen steht, ruft er: die Harmonie liegt in uns! und die Gebirge hallen seine patriotischen Gesänge wieder, und die Gewölbe des Tempels tönen seine heiligen Gesänge in hallenden Accorden nach.

Das menschliche Herz besitzt der Veränderlichkeit,

SECONDE PARTIE.

La seconde partie de cette Méthode, qui traite de l'expression et de ses moyens, est la même que celle que nous avons publiée à la suite de la première méthode rédigée pour le Conservatoire.

Le temps peut apporter des changemens à quelques parties du mécanisme et peut offrir des moyens de le simplifier ou de l'enrichir mais l'expression a pour but de rendre avec justesse ce qui a été composé dans un système donné: or, pendant la durée de ce système, on ne peut rien changer aux bases de l'ordre établi.

Ainsi, tant que la tonalité dont on se sert sera conservée, la justesse d'intonation sera donnée pour première condition dans la musique: aussi longtemps que la mesure fera partie essentielle de notre système musical, le mouvement, qui détermine l'action et l'aplomb qui en fixe l'effet, seront de qualités indispensables qu'il faudra toujours appliquer à toute bonne exécution. Tant que la netteté, la pureté du timbre, la douceur et l'éclat de la voix charmeront l'oreille, on devra considérer le son comme le premier moyen d'expression. Les règles du style ne peuvent changer qu'avec le système du langage dont il choisit les formes; et le goût, ce sentiment des convenances, pris dans son acception la plus générale, sera constamment le même tant que les convenances de l'art n'auront point éprouvé de changement notable.

Quand au génie d'exécution, qui pourrait douter qu'il ne soit de tous les systèmes et de tous les temps? n'aura-t-il pas toujours à rendre le langage des passions? n'aura-t-il pas des sentimens à exprimer, des tableaux à peindre? sous quelque forme que soient présentés les moyens de l'art, il saura bien se créer une voix nouvelle pour parler ce langage des Dieux dont le vocabulaire est dans l'âme. Trois siècles de chefs-d'œuvre ont déjà prouvé que la philosophie de la musique était fondée sur les principes immuables de la raison et du sentiment, et que l'art d'émouvoir par d'heureuses combinaisons de sons n'était pas si étranger à notre nature que jusqu'à présent, on avait paru le croire.

L'homme est, à notre sens, un instrument plus ou moins bien d'accord: il gémit dès qu'il respire, il chante dès qu'il sait aimer. Mélodie! douce et consolante inspiration du sentiment! vous êtes l'expression intime d'un seul cœur. L'harmonie est l'expression expansive de tous: dans sa plainte solitaire, l'homme se dit, la mélodie est en moi! lorsque le vent de l'adversité l'agite et fait courber sa tête, il gémit et, comme le roseau, sa voix devient mélodieuse. Dans ses chants de l'égresse et de joies partagées, lorsque son cœur est ému par de nobles passions, lorsque son âme vient à s'ouvrir à des sentimens généreux, il s'écrie: l'harmonie est en nous! et les échos des montagnes retentissent de ses chants patriotiques, et les voûtes du temple prolongent en accords ses cantiques sacrés!

Le cœur de l'homme, malgré la mobilité qu'on lui reproche, a dans ses affections une constance, une u-

welcher man es beschuldigt, unbeschadet, eine solche Beständigkeit in seinen Neigungen, eine Gleichförmigkeit, eine Aufeinanderfolge der Empfindungen, wenn man sich so ausdrücken darf, welche über die Dauer genialischer Werke zu beruhigen vermögen. Wir fordern bei diesem Anlass nicht nur die Bewunderer Homers und jene welche die Leiden der Didon zu rühren vermögen zum Zeugniss auf, sondern fragen auch jene, welche die Meisterwerke von Palestrina, Händel, Sebastian Bach und andere mehr gehört haben, ob, wenn von jenen erhabenen Eingebungen durchdrungen, die Wirkung welche diese auf sie gemacht haben, nicht genügt, um zu bezeugen, dass das Herz stets die nemlichen Anklänge mit den nemlichen Seufzern beantwortet. (1)

VON DEM AUSDRUCKE UND SEINEN HÜLFSMITTELN.

Die Violine ist von Seiten des Mechanismus betrachtet, und die äusserlichen Mittel angegeben worden, welche dazu geeignet sind die Anlagen, mit welchen die Natur einen Zögling begabt haben kann, zu entwickeln. Wenn derselbe die Anfangsschwierigkeiten besiegt haben wird, so lasse man ihn diese auf gutgewählte Musik von stufenweise zunehmender Schwierigkeit in Anwendung bringen, welche geeignet ist Spiel und Geschmack zu gleicher Zeit auszubilden, denn er wird nicht vermögend sein, aus der gewöhnlichen Ordnung zu treten, Grosses zu wirken, als durch das Studium schon vorhandener Werke. Man lasse ihn daher so zu sagen der Geschichte der Musik auf dem Fusse folgen, indem man ihm nach und nach die Werke der ältesten, bis zu jenen der neuesten Meister kennen lehrt. (2)

Das Violinspiel nimmt dann einen Charakter an, alles was Mechanismus heisst verschwindet, und die Empfindung wird an seiner statt herrschend: hier ist der Punkt wo es sich über die Kunst erheben, sich selbstständig zeigen und die Mittel deren es sich bediente, um zu rühren, vergessen lassen muss.

Der in dem Mechanischen des Violinspiels geschickt gewordene Zögling glaube daher nicht das Ende seiner Arbeiten erreicht zu haben, und prüfe seine Kräfte ehe er weiter schreitet. Der Ausdruck im Vortrage öffnet seinen Fähigkeiten eine Laufbahn, deren Grenzen nur in den Empfindungen des menschlichen Herzens zu suchen sind, es genüget nicht, dass er eine angeborene Empfindungsgabe besitzt, seiner Seele muss jene Ausdehnungskraft, jene Wärme der Empfindung eigen sein, welche nach aussen wirkt, sich mittheilt, durchdringt und entzündet. Dieses ist das heilige Feuer welches einer geistreichen Dichtung zufolge Prometheus raubte und damit die Menschen beseelte.

„Der Ausdruck besteht darin, alle Gedanken (Ideen) die „ein Musiker wiedergeben und alle Empfindungen die er „ausdrücken soll, kräftig darzustellen. (3)

MITTEL DES AUSDRUCKES (Vortrages.)

Der wahre Ausdruck hängt von dem Tone, der Bewegung, dem Style, dem Geschmacke, der Sicherheit und dem Darstellungsvermögen ab.

(1) Der glückliche Erfolg der historischen Conzerte welche Hr. Fétis neulich veranstaltete, gestatten in dieser Hinsicht keinen Zweifel mehr.

(2) Als die vorzüglichsten Compositionen dieser Gattung verdienen bezeichnet zu werden: die von Corelli, Händel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Ferrari, Stamitz, Leclercq, Gaviniès, Nardini, Pugnani und Viotti.

(3) Rousseau. Dict. de Musique. Art. Expression.

niformité, une généalogie de sentimens, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui doit rassurer sur la durée des œuvres du génie. Nous en appellons ici non seulement aux admirateurs d'Homère et à ceux qui sont encore sensibles au récit des malheurs de Didon, mais à ceux qui ont entendu le chefs-d'œuvres de Palestrina, de Handel, de Sebastien Bach et d'autres encore; nous leur demandons si, pénetrés de ces sublimes inspirations, l'effet qu'elles ont produit sur eux ne suffit pas pour témoigner que le cœur répond toujours aux mêmes accens par les mêmes soupirs ! (1)

DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

On vient de considérer le violon sous le rapport du mécanisme, et l'on a fourni les principes matériels qui sont propres à développer dans un élève les moyens physiques que la nature peut lui avoir donnés : quand il aura vaincu ces difficultés élémentaires, on lui en fera faire l'application dans un bon choix de musique, d'une difficulté progressive, capable de lui former en même temps le jeu et le goût, car il ne pourra sortir de l'ordre commun et faire de grandes choses qu'en étudiant les choses déjà faites. On lui fera donc suivre, pour ainsi dire, l'histoire du violon en lui mettant sous les yeux les ouvrages des plus anciens maîtres successivement jusqu'à ceux de nos jours. (2)

Le violon prend alors un caractere, tout ce qui tient au mécanisme disparait, et le sentiment règne à sa place: c'est ici qu'il doit l'emporter sur l'art, se montrer seul et faire oublier les moyens dont il se sert pour émouvoir.

Que l'élève devenu habile dans le mécanisme du violon ne se croie donc pas à la fin de ses travaux, et qu'il consulte ses forces avant que de passer outre. L'expression vient ouvrir à son talent une carrière qui n'a de bornes que dans les sensations du cœur humain; il ne suffit pas qu'il soit né sensible, il faut qu'il porte dans son âme cette force expansive, cette chaleur de sentiment qui s'étend au déhors, qui se communique, qui pénètre, qui brûle. C'est ce feu sacré qu'une fiction ingénieuse fait dérober par Prométhée pour animer l'homme.

„L'expression consiste à rendre avec énergie „toutes les idées que le musicien doit rendre et tous „les sentimens qu'il doit exprimer.„ (3)

MOYENS D'EXPRESSION.

La véritable expression dépend du son, du mouvement, du style, du goût, de l'aplomb et du génie d'exécution.

(1) Le succès des Concerts historiques, donnés récemment par Mr. Fétis ne peut plus laisser de doute à cet égard.

(2) On doit indiquer comme les meilleures compositions en ce genre celles de Corelli, Handel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Ferrari, Stamitz, Leclerc, Gaviniès, Nardini, Pugnani et Viotti.

(3) Rousseau. Dict. de Musique. Art. Expression.

TON.

Jedes Instrument hat eine eigene Klangfarbe die von seinem Bau, seinem Umfange, von dem Stoffe aus welchem es zusammengesetzt ist, und von den Mitteln abhängt deren man sich bedient um es in Vibration (Schwingung) zu setzen; die Klangfarbe gibt ihm einen eigenthümlichen Charakter, welchen auch das ungeübteste Gehör leicht unterscheiden kann. »Rousseau sagt (1) es gibt aber kein Instrument dem man einen verschiedenartigeren und allgemeineren Ausdruck entlocken könnte als die Violine. Dieses bewundernswerthe Instrument ist die Grundlage eines jeden Orchesters, und genügt einem grossen Componisten um damit alle Wirkungen hervorzubringen, welche schlechte Musiker in der Mischung der Menge verschiedener Instrumente vergeblich suchen.«

In der That kann die Violine in den hohen Tönen das glänzende der Clarinette, das natürliche und ländliche der Oboe annehmen; in der Mitte die sanften und zärtlichen Töne der Flöte; in der Tiefe den schwermüthigen Ausdruck des Fagotts, oder die edeln und rührenden Klänge des Horns: dieses Verschiedenartige hängt von der Geschicklichkeit desjenigen ab, der sie zu beleben versteht.

Doch besitzt das Instrument ausser dieser ihm eigenen biegsamen Klangfarbe, eine zweite die von dem Empfindungsgrade des Musikers abhängt, und den Ton in dem Maasse umgestaltet, dass die nemliche Violine, von zwei verschiedenen Musikern gespielt, fast niemals wieder zu erkennen ist.

Noch ehe eine Gesangstelle zu Ende gespielt ward, oder der Zuhörer eine Idee (einen Gedanken) mit dem Vorgetragenen verband, ergreift der Ton sogleich seine Sinne und rührt seine Seele: er verhält sich zum Gehöre wie die Schönheit zum Gesicht, der erste Ton ist, gleich dem ersten Blick, entscheidend für die Bezauberung, und lässt einen tiefen unauslöschlichen Eindruck zurück. Der Ton welchen Tartini und Pugnani ihrer Violine zu entlocken wussten, ist noch hinlänglich im Andenken, um denselben unterscheiden zu können, und sich den Eindruck zu vergegenwärtigen, welcher denselben eigenthümlich angehörte: obgleich wir schon nur zu lange her Viottis ausdrucksvolle Töne entbehren, so haben sie einen so tiefen Eindruck auf uns gemacht, dass nichts denselben aus unserem Gedächtnisse zu tilgen vermag; ihre Spur kann nicht vorübergehend sein, sie bleibt für immer dem Gedächtnisse und dem Herzen eingeprägt. (3)

Wer eine schöne Eigenschaft des Tones zu erlangen wünscht, muss mit der Vervollkommnung der von uns angegebenen äusseren Mittel (moyens mécaniques) beginnen, (2) dieselbe aber nirgends als in der eigenen Empfindung suchen, und sie aus der Seelengrunde hervorzuziehen sich befleissen, denn da ist sein Ursprung zu suchen.

(1) Dict. de Musique. Art. Expression.
(2) Siehe den Artikel Ton im ersten Theile.
(3) Wir müssen hier wiederholt bemerken, dass dieser 2te Theil der ersten Methode schon vor mehr als 30 Jahren geschrieben wurde, und wir seitdem so glücklich waren Gelegenheit zu finden Viotti zu hören, unsere vormalige Achtung gegen sein Talent bestätigt zu sehen, und unsere Achtung und Vorliebe für dieses grosse Genie nach Jahren nur zugenommen hat. Sein Vortrag war so wahr, so natürlich und zugleich so erhaben, dass alle seine Eingebungen, Liebenswürdigkeit mit Grossartigkeit des Charakters verbanden.

SON.

Chaque instrument a un timbre particulier qui tient à sa structure, à sa grandeur, à la matière qui le compose, et aux moyens qu'on emploie pour le mettre en vibration: c'est ce timbre qui lui donne un caractère si prononcé, que l'oreille la moins exercée peut aisément le reconnaitre. »Mais il n'y a point d'instrument, dit Rousseau (1) dont on tire une expression plus variée et plus universelle que du violon. Cet instrument admirable fait le fonds de tous les orchestres et suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers.«

En effet, dans les tons aigus, le violon peut avoir le brillant de la Clarinette ou le son naïf et champêtre du Hautbois; dans le médium, les sons doux et tendres de la Flûte; dans le grave, l'accent mélancolique du Basson, ou les sons nobles et touchans du Cor: cette variété dépend du talent de celui qui sait l'animer.

Mais outre ce timbre flexible et particulier à l'instrument, il en est un second qui tient au dégré de sensibilité du musicien et qui modifie tellement le son que le même violon joué par deux musiciens différens n'est presque jamais reconnaissable.

Avant que le chant ait achevé sa période, ou que l'auditeur ait attaché une idée à ce que l'on exécute, le son frappe d'abord ses sens et vient émouvoir son âme: il est pour l'oreille ce qu'est la beauté pour les yeux, le premier son comme le premier regard décide l'enchantement et fait une impression si profonde que jamais elle ne s'efface. On conserve assez bien le souvenir du son que Tartini et Pugnani tiraient de leur violon pour en faire la différence et pour avoir présent le genre d'expression qui les caractérisait: quoique depuis trop longtemps nous soyons privés d'entendre les sons expressifs de Viotti, nous en avons été tellement émus, que rien ne pourra nous les faire oublier; la trace ne peut en être fugitive, elle reste à jamais dans la mémoire comme dans le cœur. (3)

Que ceux qui désirent une belle qualité de son commencent à la préparer par les moyens mécaniques que nous avons indiqués, (2) mais qu'ils ne la cherchent point ailleurs que dans leur sensibilité, qu'ils s'appliquent à la tirer du fonds de leur âme, car c'est là qu'ils trouveront sa source.

(1) Dict. de Musique. Art. Expression.
(2) Voyez l'Art. Son 1re Partie.
(3) Nous devons faire observer ici de nouveau que cette seconde Partie de la 1re Méthode a été écrite il y a plus de 30 ans, et que nous avons eu, depuis, quelques heureuses occasions d'entendre Viotti et de voir combien était fondée notre ancienne admiration pour ses talens; les années n'ont fait qu'accroître notre estime et notre prédilection pour ce beau génie dont les accens étaient si vrais, si naturels et à la fois si élevés qu'ils donnaient à toutes ses inspirations le plus aimable comme le plus grand caractère.

BEWEGUNG (Tempo)

Die Alten hatten die Musik in Beziehung ihrer Wirkung auf die Seele in drei Klassen getheilt; in ruhige, lebhafte und begeisterte. (1)

Diese Haupteigenschaften sind unter den drei Bewegungen begriffen, welche man unter der Bezeichnung ADAGIO, MODERATO, PRESTO kennt.

Der Charakter (Haupteigenschaft) eines Musikstückes hängt grösstentheils von seiner Bewegung (Tempo) ab, und Niemand wird es wohl unversucht gelassen haben, die Taktbewegung eines Liedes (air) einer Melodie zu verändern, und somit ein Adagio in ein munteres Allegro und eine rührende Melodie in das lebhafteste Presto zu verwandeln.

Der Ausdruck erfordert demnach, dass man die zu spielende Musik mit der grössten Genauigkeit in der Bewegung vortrage, die ihrem ursprünglichen Charakter entspricht, wenn sie anders den Charakter behalten soll, welcher ihrer Bewegung zukommt.

Ferner muss man diesen Charakter unverrückt festhalten, und vermeiden dem ADAGIO geschwinde Gänge beizumischen oder demselben einen dem Charakter, welchen die Bewegung vorschreibt, fremdartigen Ausdruck zu geben. Die Verzierungen müssen mit vollem Tone, die Vorschläge langsamer, die Triller zärter und weicher gespielt, und der Bogenstrich angehaltener und langsamer als im Allegro geführt werden.

Das ALLEGRO muss mit mehr Festigkeit und lebhafterem Bogenstriche gespielt werden. Die Verzierungen u. Vorschläge müssen zwar imer volltönend aber mit häufigeren Bogenstrichen ausgeführt und den Trillern mehr Schwung gegeben werden.

In ein PRESTO lege man alle nur mögliche Leichtigkeit, Lebhaftigkeit und Leidenschaftlichkeit, und selbst bei Stellen, die mit scheinbarer Nachlässigkeit vorgetragen werden, müssen Finger und Bogen einen gewissen Grad von Lebhaftigkeit und Munterkeit behalten.

Uebrigens soll den Zöglingen hiermit nur der Weg gezeigt werden, damit sie sich nicht verirren mögen; es wären ihnen hier noch eine Menge andere Dinge zu sagen, und die Fähigeren unter ihnen werden selbst abnehmen können,

(1) Die Philosophen hatten die Musik, in Rücksicht auf deren Wirkung auf die Seele, in drei Gattungen abgetheilt: in ruhige, lebhafte und begeisterte; erstere war ein ernsthafter Gesang in gemässigtem Zeitmaass, und wurde darum moralisch genannt, die zweite ein lebhafterer Gesang der den Leidenschaften angemessen war, die dritte ergriff die Seele und erfüllte sie mit Begeisterung. (Notes de l'abbé Lebatteux sur la poëtique d'Aristote.)

Plutarch sagt, die Musik hat drei Grundanfänge, die Fröhlichkeit, den Schmerz und die Begeisterung.

Die Musik wird in drei Arten abgetheilt, in trauernde, muntere und ruhige. (Aristides Quintilian, griechischer Musikus.)

Euclides unterschied in der Melodie drei Arten des Charakters, jenen der die Seele erhebt, jenen der sie entnervt und verweichlicht, und jenen der sie beruhigt.

Die Unterscheidung des Aristides Quintilian stimmt mit der Bezeichnung durch Adagio, Andante, Allegro überein. Er hält das Adagio eher für traurig als zärtlich, ich weiche in diesem Punkt von seiner Meinung ab. Das Andante drükt Stille und sanfte Rührung in dem Grade aus, dass dadurch der Begriff der Ruhe nicht aufgehoben wird. Das Allegro drükt Munterkeit aus, wie es die blosse Benennung anzeigt. Sollte wohl Aristides Quintilian, welcher der begeisterten Musik nicht erwähnt, mit mir darin einverstanden sein, dass das Allegro begeisternd wird, wen man das zufällige des Geräusches und die Zuthat der Nachahmung damit verbindet?

(Observations sur la musique, par Mr de C.)

MOUVEMENT.

Les anciens avaient divisé la musique relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces: musique tranquille, active, et enthousiastique. (1)

Ces principaux caractères sont compris dans les trois mouvemens connus sous le nom d'ADAGIO, MODERATO, PRESTO.

Le caractère d'un morceau de musique dépend en grande partie de son mouvement: il n'est personne qui n'ait assayé de changer le mouvement d'un air, et qui n'ait fait ainsi un morceau très gai de l'Adagio le plus triste, ou un air touchant du Presto le plus animé.

L'expression exige donc que l'on donne avec la plus grande exactitude à la musique qu'on exécute le mouvement qui convient à son caractère primitif, si l'on veut qu'elle ait le caractère qui convient à son mouvement.

Il faut en outre lui conserver ce caractère et ne rien faire qui puisse l'altérer: ainsi on évitera de placer dans l'ADAGIO des traits de vitesse ou de lui donner un accent étranger au caractère qu'annonce son mouvement, on fera les ornemens plus larges, les petites notes plus lentes, les trilles plus souples et plus onctueux, et le coup d'archet soutenu beaucoup plus lentement que dans l'allegro.

L'ALLEGRO se jouera d'une manière plus ferme et d'un coup d'archet plus animé. Les ornemens, les petites notes, seront toujours faits largement, mais à coups d'archet plus fréquens, et l'on donnera plus d'élan aux trilles.

On mettra dans le PRESTO toute la légèreté, toute la vivacité, toute la fougue possibles, et même dans les passages du plus grand abandon, les doigts et l'archet conserveront toujours quelque chose de vif et d'animé.

On ne fait au surplus que mettre les élèves sur la voie pour les empêcher de s'égarer; il y aurait une infinité d'autres choses à leur dire, et les plus intelligens devineront déjà qu'il y à des degrés de

(1) Les philosophes avaient divisé la musique, relativement à ses effets sur l'âme, en trois espèces; musique tranquille, active, enthousiastique; la première était un chant grave d'un mouvement modéré, ce qui la fit nommer morale; la seconde était un chant plus vif qui convenait aux passions. La troisième saisissait l'âme et la remplissait d'ivresse. (Notes de l'abbé Lebatteux sur la poëtique d'Aristote.)

Il y a trois principes de la musique, dit Plutarque: la gaieté, la douleur, l'enthousiasme.

La musique se divise en trois espèces: musique d'affliction, de gaieté, de calme. (Aristide-Quintilien, musicien grec.)

Euclide établit trois caractères de mélodie, celui qui élève l'âme, celui qui l'énerve et l'amollit, celui qui la tranquillise.

z La distinction d'Aristide Quintilien se rapporte à ces trois mots: Adagio, Andante, Allegro. Il considère l'Adagio plutôt comme triste que comme tendre, je m'éloigne en ce point de son opinion. l'Andante peint le calme et des émotions si douces qu'elles ne détruisent pas l'idée du repos. l'Allegro exprime la gaieté comme le nom seul l'indique. Aristide-Quintilien qui ne fait pas mention de la musique enthousiastique, aurait-il conçu, ainsi que moi, que l'Allegro devient enthousiastique lorsqu'on y joint l'accessoire du bruit et l'appareil de l'imitation?

(Observations sur la musique, par Mr de C.)

dass es Grade der Bewegung gibt welche mit den angeführten dreierlei Hauptgattungen verwandt sind, z.B. Larghetto, Andante, Moderato, Allegretto u.s.w. hier hat das musikalische Gefühl zu entscheiden, wie viel oder wie wenig diesen verschiedenen Bewegungen von den so eben besprochenen drei Hauptgattungen zuzutheilen sei.

Man wird bald einsehen, dass das Gesagte sich sämtlich auf das Materielle des Ausdruckes bezieht, und dass man denselben noch von einer anderen Seite zu betrachten hat.

STYL.

Die Art des Ausdruckes, die Mittel deren man sich dabei bedient, der eigenthümliche Vortrag welchen man einem jeden Stücke beilegt, bezeichnen den Styl. Nach dem Gesagten haben also das Adagio, Allegro und Presto jedes einen besondern Styl, den man zu verwechseln sich hüten muss.

Jeder Componist drückt seinem Werke ein besonderes Siegel auf, worin die Art es zu fühlen und sich auszudrücken begründet ist.

Hier scheitert mancher Spieler; mancher ist fähig, die Musik eines einzelnen Componisten vorzutragen, dagegen nicht jene eines Anderen; Finger, Bogen und Spiel, alles versagt ihm, weil er die gehörige Biegsamkeit nicht besitzt, sich in jede Gattung des Styls zu fügen, oder der Fähigkeit, den Zusammenhang der melodischen Abschnitte aufzufassen und in diesem Sinne vorzutragen, ermangelt, ein Uebel gegen welches es kein Mittel gibt; ist aber der Zögling nur durch natürliche Hindernisse gehemmt, so bemühe sich derselbe sein Spiel verschiedenartig zu gestalten, und Abwechselung hineinzulegen, indem er sich mit jeder Gattung des Vortrags und den Eigenthümlichkeiten eines jeden Componisten ins besondere bekannt macht. Er beginne damit, grosse Vorbilder den Gegenstand seiner Nachahmung sein zu lassen, um meistens selbst ein solches werden zu können, und befürchte nicht blosser Nachahmer zu bleiben. Unter den besten Werken der grössten Meister mache er sich zuförderst mit dem Style bekannt, welcher mit seiner Empfindung am übereinstimmendsten ist, da aber bei jedem Einzelnen die Empfindungen unendlich verschieden sind, u. es die Schattirungen (nuancen) des Ausdrucks sind, welche die Verschiedenheiten des Styls hervorbringen, so wird derselbe, wenn der Keim eines wahren Talentes in ihm liegt, zuletzt sich einen eigenen Styl bilden, worin er sich selbst ganz aussprechen u. den Originalcharakter sich aneignen wird, der jene eigenist, die das sagen was sie fühlen, und nichts schreiben oder vortragen was nicht den Eingebungen des Herzens und dem Fluge der Einbildungskraft gemäss wäre.

Aber diese Originalität nach welcher man nie streben muss, muss natürlich sein, sie lässt sich nicht erkünsteln, ohne ihren Mangel zu verrathen und ins Lächerliche auszuarten; der gute Geschmack muss diesem Uebel vorbeugen, welches allgemeiner ist, als man wohl glauben mag.

GESCHMACK.

Der natürliche Geschmack ist nichts anders als das Gefühl des Schicklichen; eine unmerkliche Neigung, jeder Sache den ihr entsprechenden Ton, Charakter und Stelle anzuweisen. Er eilt der Ueberlegung voraus, und trifft immer die beste

mouvemens qui participent des trois dont nous venons de parler, comme le Larghetto, l'Andante, le Moderato, l'Allegretto, etc. c'est alors au sentiment musical à prononcer plus ou moins dans ces divers mouvemens l'un des trois principaux caractères dont il s'agit.

On verra bientôt que tout ce qui vient d'être dit regarde le matériel de l'expression, et qu'il est une autre manière de la considérer.

STYLE.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent qu'on donne à chaque morceau qui caractérisent le style. Ainsi, d'après ce qu'on vient dire, l'Adagio, l'Allegro, et le Presto ont un style particulier qu'il faut avoir soin de ne pas confondre.

Chaque compositeur imprime à ses ouvrages un cachet particulier, un style qui lui est propre, qui tient à sa manière de sentir et d'exprimer.

C'est ici l'écueil de bien des exécutans: tel a la faculté de rendre la musique d'un auteur qui ne peut jouer celle d'un autre; ses doigts, son archet, son jeu, tout s'y refuse, parcequ'il n'a pas en lui la flexibilité nécessaire pour prendre tous les styles, ou qu'il n'est pas assez bien organisé pour saisir les différentes manières de phraser, et les différens accens à donner aux phrases: à ce dernier mal, point de remède; mais si l'élève n'est arrêté que par des obstacles physiques, qu'il cherche à modifier, à varier son jeu en étudiant tous les genres et tous les auteurs: qu'il commence par imiter les grands modèles pour pouvoir servir de modèle à son tour, et qu'il ne craigne pas de rester imitateur. Parmi les meilleurs ouvrages des meilleurs maîtres, il prendra d'abord le style qui a le plus d'analogie avec sa manière de sentir, mais comme les sensations varient à l'infini dans chaque individu, et que ce sont les nuances dans les impressions qui produisent la différence dans les styles, s'il a le germe d'un vrai talent il finira par se faire un style dans lequel il se peindra tout entier, et prendra ce caractère d'originalité propre à ceux qui disent ce qu'ils sentent et n'écrivent ou n'exécutent que d'après les inspirations du cœur et les élans de l'imagination.

Mais cette originalité à laquelle il ne faut jamais viser, doit être naturelle, on ne peut l'affecter sans se trahir et sans être bizarre: c'est au bon goût à prévenir ce malheur plus commun qu'on ne le pense.

GOÛT.

Le goût naturel n'est autre chose que le sentiment des convenances; un tact impereeptible, qui porte à donner à chaque chose le ton, le caractère, et la place qui lui conviennent. Il précède la réflexion, et sans

Wahl ohne sich dessen bewusst zu sein.

Eine andere Art des Geschmackes ist der, welcher durch das Ergebniss angestellter Vergleichungen, durch Beurtheilung, durch Erfahrung ausgebildet ist, dieser ausgebildete Geschmack verbindet mit dem natürlichen die besonderen Eigenthümlichkeiten des Schicklichen wovon eben die Rede war; er ist zugleich eine Naturgabe und die Frucht der Erziehung, es gehört eben so viel Nachdenken als natürlicher Antrieb dazu, er besteht nicht wie viele wähnen darin, bei einer melodiösen singenden Stelle Verzierungen und angenehme Wendungen anzubringen, sondern darauf zu verzichten wo es an seiner Stelle ist, oder davon zu gehöriger Zeit Gebrauch zu machen, und diese Verzierungen aus der Beschaffenheit der Gesangsstelle selbst herzuleiten, wie bereits gesagt worden ist. (1) Dem Lehrer liegt es ob den Zögling zu unterstützen, die Entwickelung seines Geschmackes zu begünstigen, ihm bemerklich zu machen, dass ein rührendes und leidenschaftliches Stück keine Bravourarie ist, und ein Adagio mit der ungestümmen und beschleunigten Bewegung eines Allegro nichts gemein hat: dass ein Quartett nicht mit derselben Herzhaftigkeit und Entwickelung gespielt werden darf wie ein Conzert; dass man sein Spiel nach der Grösse des Gegenstandes zu bemessen, die Töne und Hülfsmittel nach Beschaffenheit der Stellen denen ein verschiedener Ausdruck zukomt zu Rathe halten muss, und endlich alles zu vermeiden, was nicht mit dem Hauptcharakter des Stückes in Beziehung steht.

Man hofft jedoch vergeblich einem Zöglinge Anleitung geben zu können, dessen Empfindung derselben nicht entgegen kommt, wo es nöthig wird, ihm dergleichen Bemerkungen öfters zu wiederholen, man bildet aus ihm höchstens einen Kopisten (Nachahmer) aber keinen Mann von Talent, daher ist die beste Anleitung nicht jene welche von dem Lehrer ausgeht, sondern die welche der Zögling sich selbst zu geben versteht.

APLOMB (Taktfestigkeit.)

Zur Taktfestigkeit gehört nicht bloss dass man den Takt richtig einzuhalten, sondern denselben auch im Einzelnen mit vollkommener Sicherheit abzutheilen verstehe, und sein Spiel so in der Gewalt habe dass die Bewegung sich immer gleich bleibt.

Der Vortrag (Ausdruck) erlaubt zuweilen eine leichte Abweichung von dem strengen Zeitmaass, aber, entweder geschieht diese Abweichung gradweise und gleichsam unmerklich, oder die Taktbewegung wird bloss verhehlt (verkleidet) d.h. indem man einen Augenblick gegen den Takt zu fehlen scheint, und gleich darauf wieder zur vorigen Bewegung zurück kehrt.

Missbraucht man diese Freiheit, so verliert die Musik den Zauber, welchen sie einer regelmässigen Bewegung verdankt, und das, an diese Gleichförmigkeit u. Abtheilung der Taktheile durch welche der Charakter eines Stückes sich am deutlichsten ausspricht, gewöhnte Ohr (Gehör) wird einer solchen Abweichung und Verwirrung der Bewegungen welche die Schönheit des Ganzen zerstört, bald überdrüssig.

Man wähnt dem Vortrage dadurch Wärme zu geben, wenn man bei Schwierigkeiten das Taktmaass beschleunigt, als ob diese Wärme des Vortrags in der Geschwindigkeit läge! demnach müsste man bei einem Adagio auf diese Wärme des Vor-

(1) Art. Verzierungen. 1ter Theil.

le savoir, il choisit toujours bien.

Il est une autre espèce de goût formé par le résultat des comparaisons, par le jugement, par l'expérience, c'est le goût perfectionné qui joint au goût naturel la connaissance particulière des convenances dont on vient de parler; il est à la fois un don de la nature et le fruit de l'éducation, il exige de la réflexion autant que de l'instinct, il ne consiste pas, comme beaucoup de personnes le croyent, à placer dans un morceau de chant des ornemens ou des tournures agréables, mais à s'en abstenir quand le sujet le demande; ou à les employer à propos, et à tirer les ornemens de la nature même de l'expression du chant, comme on l'a déjà dit (1). C'est au maître alors à seconder son élève, à favoriser le développement de son goût en lui faisant connaître qu'un morceau touchant et passionné n'est point un air de bravoure, et qu'un Adagio n'a rien de commun avec les mouvemens brusques et précipités de l'Allegro: qu'on ne doit pas jouer le Quatuor d'une manière aussi ferme et aussi développée que le Concerto; qu'il faut proportionner son jeu à la grandeur du sujet, modifier ses sons et ménager ses moyens suivant que l'exigent les passages d'une expression différente, et ne rien faire enfin qui ne corresponde au caractère principal du morceau.

Mais on espère en vain guider un élève si sa sensibilité ne va pas au devant du précepte et s'il a besoin que de pareilles observations lui soient répétées: on vient à bout de faire un copiste, mais non pas un homme à talent; la meilleure leçon n'est donc pas celle que donne le maitre, mais celle que l'élève sait prendre lui-même.

APLOMB.

Il ne suffit pas de bien suivre la mesure pour avoir de l'aplomb, il faut de plus mettre une grande précision dans chacun des temps qui la composent, et tellement maîtriser son jeu que le mouvement soit toujours égal.

L'expression permet quelquefois une légère altération dans la mesure, mais, ou cette altération est graduée et comme insensible, ou la mesure n'est simplement que déguisée, c'est-à-dire qu'en feignant d'y manquer un moment, on se retrouve bientôt après aussi exact à la suivre qu'auparavant.

Si l'on abuse de cette licence, la musique perd le charme qui lui est donné par la régularité du mouvement, et l'oreille accoutumée à cette cadence, à cette division des temps qui détermine si bien le caractère d'un morceau, se fatigue bientôt d'une diversité, d'une confusion de mouvemens qui détruit les beautés de l'ensemble.

On croit donner de la chaleur à l'exécution en pressant un peu la mesure dans la difficulté, comme si la chaleur d'expression était dans la vitesse! il faudrait donc renoncer à mettre de la chaleur dans

(1) Art. Ornemens 1e partie.

trags verzichten? dieses Verfahren ist nur ein erkünsteltes, ein Mittel wahre Wärme zu ersetzen. Diese gibt sich durch die Art kund wie eine Passage, mit Stärke, mit Nachdruck, mit Dehnbarkeit der Seele vorgetragen wird, welche bei einem Adagio ebensowohl wie bei jeder anderen Bewegung anwendbar ist.

Die Taktfestigkeit und reines Spiel zusamen verbunden, ist bei dem Vortrage eine grosse Seltenheit. Spielt man vor einem in Bewegung gesetzten Zeitmesser (Chronometer,) so wird man bemerken, dass nichts schwieriger ist, als die Taktheile und den Takt völlig gleich abzutheilen. Es scheint fast dass der Umlauf des Blutes es ist, der uns den Rythmus zum Bedürfniss gemacht hat, und dass der Takt den Pulsschlägen des Herzens seinen Ursprung verdankt. Will man Leidenschaften ausdrücken, folgt man dan nicht wirklich, diesen bald lebhaften, bald ruhigen Eindrücken, jenen mehr oder minder schleunigen Bewegungen welche Liebe, Hass, Freude, Schmerz, Furcht oder Hoffnung in unserer Brust erregen? diese sind es welche dem Componisten bei der Wahl des Rythmus und des Taktes zur Richtschnur dienen müssen; sie können aber ihrer Natur nach nicht mathematisch regelmässig sein, zudem mischen sich Verschiedenheiten bei, welche von der Organisation eines jeden Einzelnen abhängen, daher entspringt dann die grosse Schwierigkeit den Takt u. dessen Theile streng u. unwandelbar einzuhalten, und der vorgeschriebenen Bewegung treu zu bleiben.

Um dahin gelangen zu können, muss der Verstand beizeiten gewöhnt werden, die Lebhaftigkeit der Sine zu mässigen, und die Leidenschaften von denen der Spielende beseelt sein muss in Schranken zu halten. Lässt er sich durch sie hinreissen, so ist es um Takt, Vortrag und Wirkung geschehen; will er sich zu sehr mässigen, so wird er kalt; die Kunst besteht darin, dass man zwischen diesem Sich hinreissen lassen, oder sich mässigen zu wollen, den Mittelweg zu treffen wisse; dieses begründet, wie man sieht, eine andere Gattung von Festigkeit, die sich von jener unterscheidet, welche bloss die genaue Unterabtheilung eines Taktes beabsichtigt; man hat dieselbe ebensowohl einer anhaltenden Uebung als einem gereiften Talente zu verdanken.

NATÜRLICHE ANLAGE ZUM VORTRAGE.

Nur im Besitze einer solchen Anlage lassen sich in schnellem Ueberblick die unterschiedenen Charaktere (Eigenthümlichkeiten) der Musik auffassen, welche durch augenblickliches Ergreifen sich der Eigenthümlichkeit des Componisten gleich zu ordnen versteht, allen seinen Absichten zu folgen, und diese eben leicht und pünktlich wiederzugeben fähig ist, ja selbst die Wirkungen in dem Grade vorempfindet, um sie desto glänzender hervorheben zu können und dem Spiele die Klangfarbe zu geben, welche der Eigenthümlichkeit des Componisten entspricht, Zierlichkeit mit Gefühl, Natur mit Anmuth, Kraft mit Zartheit zu verbinden, und alle Schattirungen, welche die Gegensätze unterscheiden, bemerklich zu machen, augenblicklich eine Gattung des Ausdruckes gegen eine andere umzutauschen, sich in jeden Styl, jede Vortragsart zu fügen weiss. Ein mit einer solchen natürlichen Anlage Begabter vermag ferner die hervorstechendsten Stellen ohne Künstelei fühlbar zu machen, geschickt einen Schleier über alltägliche zu werfen, in den Geist eines Stückes so einzudringen, um ihm Reize zu verleihen, welche durch kein äusserliches Zeichen angedeutet sind, ja selbst neue Wirkungen zu schaffen, die der Componist oft dem eigenen Kunstgefühl anheimstellt, alles darzu-

un Adagio? ce système n'est qu'un moyen factice pour suppléer à la véritable chaleur. Celle-ci se manifeste dans la manière de rendre un passage avec force, avec énergie, avec une expansion d'âme qu'on doit employer dans l'Adagio comme dans les autres mouvemens.

L'aplomb est, avec la justesse, ce-qu'il y a de plus rare dans l'exécution: on peut voir en jouant devant un chronomètre mis en mouvement, qu'il n'est rien de plus difficile que de marquer également les temps et la mesure. On dirait que c'est le mouvement du sang qui nous à rendu le rhythme nécessaire et qu'on doit aux battemens du cœur l'origine de la mesure. Dans la peinture des passions ne suit-on pas en effet ces émotions tantôt vives, tantôt lentes, ces mouvemens plus ou moins accélérés que l'amour, la haine, le plaisir, la douleur, la crainte ou l'espérance excitent dans notre sein? ce sont eux qui servent de règle au compositeur pour choisir les rhythmes et la mesure; mais par leur nature même, ils ne peuvent être mathématiquement réguliers; il s'y introduit d'ailleurs des différences qui naissent de l'organisation de chaque individu, et voilà d'où vient la grande difficulté de conserver l'aplomb, et de suivre un mouvement donné.

Pour y parvenir, il faut que l'esprit soit de bonne heure accoutumé à modérer la vivacité des sens, et à régler ces passions qui doivent animer l'exécutant: s'il se laisse entraîner par elles, plus de mesure, plus de nuances, plus d'effets; s'il a trop de retenue, il est froid: l'art consiste à maintenir en équilibre le sentiment qui vous entraîne et celui qui vous retient; c'est, comme on le voit, un autre genre d'aplomb que celui qui tient uniquement à la division exacte des temps et à la mesure; on le doit à la grande habitude autant qu'à la maturité du talent.

GÉNIE D'EXÉCUTION.

C'est lui qui saisit d'un coup d'œil les différens caractères de la musique, qui, par une inspiration soudaine, s'identifie avec le génie du compositeur, le suit dans toutes ses intentions et les fait connaître avec autant de facilité que de précision, qui va jusqu'à pressentir les effets pour les faire briller avec plus d'éclat, qui donne au jeu d'un instrument cette couleur qui convient au genre d'un auteur; qui sait joindre la grace au sentiment, la naïveté à la grace, la force à la douceur, et marquer toutes les nuances qui déterminent les oppositions: passer tout-à-coup à une expression différente, se plier à tous les styles, à tous les accens; faire sentir sans affectation les passages les plus saillans, et jetter un voile adroit sur les plus vulgaires; se pénétrer du génie d'un morceau jusqu'à lui prêter des charmes que rien n'indique, aller même jusqu'à créer des effets que l'auteur abandonne souvent à l'instinct; tout traduire, tout animer, faire passer dans l'âme de l'auditeur le

stellen, zu beleben und in die Seele des Zuhörers, des Componisten eigenes Gefühl zu übertragen, die grossen Geister vergangener Jahrhunderte neu erstehen zu lassen, und deren erhabene Klänge mit der Begeisterung wiederzugeben, welche dieser edeln und rührenden Sprache gebührt, die man so treffend, gleich der Dichtkunst, die Sprache der Götter benannte.

Die Mittel einen guten Vortrag zu erwerben hängen zum Theil von der Kunst ab und geben Anleitung zur richtigen Anwendung derselben. Aber eine natürliche Anlage dazu führt zum Besseren, diese, durch das Gefühl angetrieben, schwingt sich kühnen Fluges in das weite Gebiet des Ausdruckes nach neuen Entdeckungen strebend, hier findet keine Ueberlegung keine Berechnung mehr statt, dem mit höheren Fähigkeiten begabten Künstler ist es so sehr zur Gewohnheit geworden sein Spiel den Regeln der Kunst unterzuordnen, dass er diese ohne Nachdenken und Mühe befolgt, und weit entfernt seine Einbildungskraft abzukühlen, sie ihm vielmehr dienlich sind seine Gedanken zu entfalten, und ihm das Vorzutragende eindringlicher zu machen.

Sein Zartgefühl bereitet ihn auf alles, was er spielen will, vor: kaum hat er dessen harmonischen Zusammenhang überblickt, so weiss seine Seele sich auf die gleiche Höhe des Gegenstandes zu erheben.

Die Sonate, eine Art Conzert welchem die Begleitung fehlt, gibt ihm Gelegenheit seine Geschicklichkeit glänzen zu lassen, einen Theil seiner Hülfsmittel zu entfalten, sich ohne Vorbereitung, ohne Anhaltpunkt, ohne andere Unterstützung als die einer Bassbegleitung, ganz allein hören zu lassen; gänzlich sich selbst überlassen, schöpft er seine Schattirungen und Gegensätze aus sich selbst und ersetzt durch die Mannigfaltigkeit seines Vortrages die Wirkungen, welche dieser Gattung von Musik abgehen mögten.

Bei einem Quartett opfert er den ganzen Reichthum des Instrumentes der Hauptwirkung auf, und erfasst den Geist dieser Gattung von Composition, deren reizende Sprache einer Unterredung zwischen Freunden gleicht, die sich ihre Eindrücke, ihre Empfindungen und gemeinschaftliche Neigungen mittheilen. Ihre zuweilen verschiedenen Ansichten rufen einen lebhaften Wortwechsel hervor, welchen ein jeder auf seine Weise zu deuten sucht, sich aber leicht in jenen Antrieb zu fügen weiss, die von dem Ersten unter ihnen ausgeht, dessen Herrschaft sie sich unterwerfen, welche sich bloss durch die Uebermacht der Gedanken, die derselbe hervorzuheben weiss, offenbart, und die er minder seinem glänzenden Spiele als der sanften Ueberredung seines Vortrages verdankt.

Anders verhält es sich bei dem Conzert, hier muss der Violinspieler seine völlige Gewalt entwickeln, zum Herrschen aufgerufen, gebietet er hier unumschränkt und behauptet seine Meisterschaft, bestimmt eine grössere Zahl von Zuhörern zu erregen und grössere Wirkungen hervorzubringen, erwählt er dazu eine grössere Bühne, einen dienlichen ausgedehnteren Raum; ein zahlreiches Orchester gehorcht seiner Stimme, und die Einleitungs-Symphonie kündigt mit Würde sein Auftreten an. In allem was er beginnt, trachtet er mehr darnach die Seele zu erheben als sie zu erweichen, er gebraucht um die Menge anzuregen, abwechselnd bald Majestät, Kraft, erhabene Empfindung, und die mächtigsten der ihm zu Gebot stehenden Mittel. Bald ist es ein einfaches und zierliches Thema welches in verschiedenen Formen durchgeführt dennoch den Reiz der Neuheit nicht einbüsst, oder ein edler kühner Eintritt den der Musiker mit Freimüthigkeit vorträgt, und dessen Charakter er bei den dazu geeigneten Stellen durch Nachdruck, bei Gesangstellen durch sanften Vortrag darzustellen weiss.

sentiment que le compositeur avait dans la sienne; faire revivre les grands génies des siècles passés, et rendre enfin leurs sublimes accens avec l'enthousiasme qui convient à ce langage noble et touchant qu'on a si bien nommé, ainsi que la poesie, le langage des Dieux.

Une partie des moyens d'expression dont on a parlé plus haut tient à l'art et indique ce qu'il faut pour bien faire, mais le génie d'exécution conduit à faire mieux : c'est lui qui, poussé par le sentiment, s'élance d'un vol hardi dans le vaste empire de l'expression pour y faire de nouvelles découvertes : ici, plus de réflexion, plus de calcul, l'artiste doué d'un talent supérieur est tellement habitué à subordonner son jeu aux règles de l'art, qu'il les suit sans étude comme sans peine, et que loin de réfroidir son imagination elles ne servent qu'à faire éclore ses idées et à le pénétrer davantage de ce qu'il exécute.

Sa sensibilité le prépare à tout ce qu'il va jouer : à peine a-t-il entrevu le thème de ses accords, que son âme se monte au niveau du sujet.

La sonate espèce de Concerto dépouillé de ses accompagnemens, lui donne les moyens de faire briller sa force, de développer une partie de ses ressources, de se faire entendre seul, sans appareil, sans repos, sans autre soutien qu'une basse d'accompagnement ; entièrement livré à lui même il tire ses nuances et ses contrastes de son propre fonds et remplace par la variété de ses intentions les effets dont ce genre de musique peut marquer.

Dans le Quatuor, il sacrifie toutes les richesses de l'instrument à l'effet général, il prend l'esprit de cet autre genre de composition dont le dialogue charmant semble être une conversation d'amis qui se communiquent leurs sensations, leurs sentimens, leurs affections mutuelles : leurs avis quelquefois différens font naître une discussion animée à laquelle chacun donne ses développemens et se plait bientôt à suivre l'impulsion donnée par le premier d'entr'eux dont l'ascendant les entraîne, ascendant qu'il ne fait sentir que par la force des pensées qu'il met en évidence, et qu'il doit moins au brillant de son jeu qu'à la douceur persuasive de son expression.

Il n'en est pas de même dans le Concerto; le Violon doit y développer toute sa puissance; né pour dominer, c'est ici qu'il règne en souverain et qu'il parle en maître : fait pour émouvoir alors un plus grand nombre d'auditeurs et pour produire de plus grands effets, c'est un plus vaste théâtre qu'il choisit, c'est un plus grand espace qu'il demande; un orchestre nombreux obéit à sa voix et la symphonie qui lui sert de prélude, l'annonce avec noblesse. Dans tout ce qu'il fait, il tend plutôt à élever l'âme qu'à l'amollir; il emploie tour à tour la majesté, la force, le pathétique et ses moyens les plus puissans pour toucher la multitude. Ou c'est un motif élégant et simple qui se reproduit sous différentes formes et conserve toujours l'attrait de la nouveauté, ou c'est un début noble et fier que le musicien articule avec franchise et dont il développe le caractère soit dans les traits qu'il fait avec énergie, soit dans les chants qu'il rend avec douceur.

Tief bewegt bei einem Adagio hält er die rührendsten Töne langsam und feierlich an, bald lässt er sein Spiel und seine Gedanken unter ernsten und religiösen Harmonien umherschweifen, bald erseufzt er in einem klagenden und zärtlichen Tonstücke und versteht seinem Ausdrucke mit der Hingebung des Schmerzes Mannigfaltigkeit zu geben. Bald edel und majestätisch erhebt er sich stolz über jedes gemeine Gefühl und gibt sich der Begeisterung hin, die Violine ist in seinen Händen kein blosses Werkzeug mehr, sie wird zur tönenden Seele; den Raum durchlaufend wirkt er lebhaft auf das Ohr, auch des am wenigsten aufmerksamen Zuhörers u. erspäht in seinem Herzen die verwandte Saite um sie in Schwingung zu setzen.

Das Presto bietet dem Spielenden ein neues Mittel des Vortrages dar, stets bereit mit Ausdruck und Charakter zu wechseln, lässt er seiner Lebhaftigkeit freien Lauf, theilt den Zuhörenden das Feuer das ihn beseelt mit, lässt sie an seinen Eindrücken Theil nehmen, setzt durch Kühnheit in Erstaunen, und rührt durch seine Empfindsamkeit die ihn niemals verlässt, lässt die charaktervollsten Stellen gleich dem Blitze leuchten, alsdann dämpft er sein Spiel mit Aufopferung der Leidenschaft, seine Kraft scheint entweder durch die lauten Äusserungen der Freude, oder durch die Unruhe des Schmerzes erschöpft zu sein, doch bald lebt er allmählig wieder auf, steigert die Stärke des Tones, verdoppelt seine Wirkungskraft, steigert die Rührung auf den höchsten Gipfel, bis die Begeisterung sowohl den Zuhörer als Spielenden überwältigt, beide zugleich erschüttert u. sie jene reizenden Gemüthsbewegungen empfinden lässt, welche der wahre Ausdruck jederzeit zu Begleitern hat.

Glücklich ist derjenige, den die Natur mit einer tiefen Empfindung begabt hat! er besitzt in seinem Inneren eine unversiegbare Quelle des Ausdruckes. Die Jahre vermögen diesen Reichthum nur zu vermehren, sie bieten ihm neue Empfindungen dar, bringen Abwechselung in seine Gemüthsstimmung: je mehr seine Begriffe reifen, je erleuchteter seine Vernunft wird, erwirbt er sich Einfachheit der Hülfsmittel, und Nachdruck in ihren Wirkungen; der Ausdruck hat bei ihm die Grenzen der Kunst überschritten, derselbe geht gleichsam in eine Erzählung seiner Schicksale über, er besingt seine Erinnerungen, seine Klagen, seine genossenen Freuden, seine ausgestandenen Leiden; was einem gemeinen Talente nur schaden würde, weiss er zum Vortheile seiner Kunst anzuwenden: der Kumer schärft sein Gefühl und leiht seinem Vortrage den köstlichen Zauber der Schwermuth: die Prüfungen und Widerwärtigkeiten selbst, erwecken seinen Reichthum, begeistern seine Einbildungskraft und theilen dieser jene erhabenen Regungen mit, jene festen Gedanken welche grossen Hindernissen ihre Entstehung verdanken u. aus dem Schoosse der Ungewitter hervorzusprudeln scheinen: welches Schicksal ihn auch mit sich fortreissen mag, die Melodie bleibt sein Dolmetscher, seine getreue Freundin, sie gewährt ihm den reinsten aller Genüsse indem sie ihm dass Geheimniss enthüllt, alle Gefühle die er empfindet mitzutheilen, und seine Mitmenschen an seinem Schicksale theilnhemen zu lassen.

Profondément ému dans l'Adagio, il soutient avec lenteur et solennité les sons les plus touchans: tantôt il laisse errer son jeu et sa pensée sous une harmonie grave et religieuse, tantôt il gémit dans un morceau plaintif et tendre et varie ses accens avec l'abandon de la douleur; tantôt noble et majestueux il s'élève avec fierté au dessus de tout sentiment vulgaire et se livre à son inspiration: le Violon n'est plus un instrument, c'est une âme sonore; parcourant l'espace, il va frapper l'oreille de l'auditeur le moins attentif et chercher au fonds de son cœur la corde sensible qu'il fait vibrer.

Le Presto vient offrir à l'exécutant un nouveau genre d'expression; prompt à changer d'accens et de caractères, il donne l'essor à toute sa vivacité, il communique à ceux qui l'écoutent le feu qui l'anime, il les fait participer à ses élans, il frappe, il étonne par sa hardiesse, il touche par sa sensibilité qui ne l'abandonne jamais, il fait briller comme l'éclair les traits les plus énergiques, puis, avec l'abandon de la passion, il éteint son jeu, sa force parait épuisée ou par les éclats bruyans de la joie ou par l'agitation de la douleur: bientôt il se ranime par dégré, il augmente la force du son, redouble ses effets, porte l'émotion à son dernier période, jusqu'à ce que l'enthousiasme s'empare de l'auditeur comme du musicien, les électrise à la fois, et leur fasse éprouver ces transports si pleins de charmes qu'amène toujours la véritable expression.

Heureux celui que la nature à doué d'une profonde sensibilité! il possède au dedans de lui-même une source intarissable d'expression. Les années ne font qu'accroître sa richesse, elles lui donnent des sensations nouvelles, elles varient ses situations, elles modifient ses sentimens: plus ses idées se mûrissent, plus sa raison s'éclaire, et plus il acquièrt de simplicité dans ses moyens et d'energie dans ses effets; l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le récit de sa vie; il chante ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a goutés, les maux qu'il a soufferts; ce qui ne ferait que nuire à un talent vulgaire, il le fait tourner au profit de son art: le chagrin aiguise sa sensibilité et prête à ses accens le charme délicieux de la mélancolie: les épreuves même de l'adversité réveillant son énergie, exaltent son imagination et lui donnent ces mouvemens sublimes, ces idées fortes que les grands obstacles font naître et qui semblent jaillir du sein des orages: quel que soit enfin le sort qui l'entraîne, la mélodie est son interprête, son amie fidèle, elle lui donne la plus pure de toutes les jouissances en lui révélant le secret de communiquer toutes les sensations qu'il éprouve, et d'intéresser ses semblables à sa destinée.

ENDE des 2ten THEILS.

FIN de la 2me PARTIE.

ERKLÄRUNG
der in diesem Werke vorkommenden Zeichen.

1) FÜR DEN BOGEN.

HERUNTER: (Tirez)

HINAUF: (Poussez)

MIT DEM BOGEN. — Arco

BEBUNG des Tones mit dem Bogen hervorgebracht. — (1)

DETACHIRT, in der Mitte des Bogens abgestossen.

STACCATO oder artikulirtes Abstossen.

MARTELÉ: (gehämmert)

Schlage den Ton an, ziehe ihn alsdann ein wenig aber sehr piano: — oder / ou

RICOCHET oder mit springendem Bogen abgestossen auf und abwärts gestrichen: — oder / ou

Spiel auf 4 Saiten zugleich:

2) FÜR DIE FINGER.

TRILLER: — tr oder + in der alten Musik / ou + dans l'ancienne musique

GROUPETTO oder KLEINER MORDENT: — wird auf 3 Arten bezeichnet / s'indique de trois manières.

Man fängt mit der nämlichen Note an als jene ist die einen bestimmten Werth hat; 2 gleiche Haken. — 1

Mit der oberen Note, ein grosser Haken oberhalb ein kleinerer unterhalb. — 2

Mit der unteren Note, der 1.te Haken unterhalb, der 2.te oberhalb. — 3

Die zufälligen ♯, ♭, oder ♮ werden dem Mordent auf folgende Art beigefügt 1) über dem Zeichen für die obere kleine Note.

2) Unter dem Zeichen für die untere kleine Note.

3) Nebeneinander für beide kleine Noten nach ihrer Folge.

(1) Dieses Zeichen, welches sich bei einigen Componisten findet, ist zweideutig, weil es dasselbe wie beim Staccato ist. Wir haben es durch ein anderes zu ersetzen gesucht, welches man unter Nummer 6 auf der siebenten Zeile findet.

EXPLICATION
des signes employés dans cet ouvrage.

1.º POUR L'ARCHET.

TIREZ:

POUSSEZ:

AVEC L'ARCHET:

ONDULEZ le son avec l'archet:

DÉTACHEZ du milieu de l'archet:

STACCATO ou détaché articulé:

MARTELÉ:

ATTAQUEZ la note et trainez la ensuite un peu, tres piano:

RICOCHET, ou coup d'archet jetté en tirant ou en poussant:

Quadruple corde:

2.º POUR LES DOIGTS.

TRILLE:

GROUPETTO ou PETIT GROUPE:

Commençant par la même note que celle qui a une valeur réelle; 2 crochets égaux.

Commençant par la note supérieure, un grand crochet en dessus, un petit, en dessous.

Commençant par la note inferieure, le 1.er crochet en dessous, le 2.me en dessus.

Les ♯, ♭ ou ♮ accidentels s'ajoutent au groupette de la manière suivante 1.º au dessus du signe, pour la petite note supérieure.

2.º Au dessous, pour la petite note inférieure.

3.º L'un à côté de l'autre pour les deux, selon leur succession.

(1) Ce signe, qui se trouve dans quelques auteurs, est équivoque puisqu'il est le même que celui du staccato. Nous avons cherché à le remplacer par un autre que l'on trouvera ci après article 6. 7.me Ligne.

Ebenso ist es mit den Versetzungszeichen, wen sie vor dem Triller stehen.

Il en est de même du signe accidentel qui se met avant le trille.

Das Versetzungszeichen setzt man auch unter das Trillerzeichen für die kleine Note unterhalb.

Le signe accidentel se met également sous le trille pour la petite note qui se fait en arrière.

Ausführung. Exécution.

Mordent.

Mordant.

Idem.

Ziehet oder schleifet den Finger auf der Saite.

Traînez ou glissez le doigt sur la corde.

Das Anschlagen der Saite mit dem Finger.

Pizzicato oder ou Pizz.

Pincer la corde avec le doigt.

3) FÜR DIE GELTUNG (den Werth.)

3.° POUR LES VALEURS.

Runde Punkte geben der Note nur die halbe Dauer.

Points ronds ne donnant à la note que moitié de sa valeur.

Ausführung. * Exécution.

Ein verlängerter Punkt gibt der Note nur die viertheils Dauer.

Trait allongé ne donnant à la note que le quart de sa valeur.

Ausführung. * Exécution.

Bei den Bindungen, Schleifungen mit diesen beiden Zeichen, gibt man den Noten 3 Theile ihrer wahren Dauer, in einem langsamen Tempo aber beinahe den ganzen Werth.

Dans les coulés, avec ses deux signes, il faut donner à la note les 3 quarts de sa juste valeur, et dans un mouvement lent, à peu près toute sa valeur.

Ausführung. * Exécution.

4) FÜR DIE OCTAVEN.

4.° POUR LES OCTAVES.

Obere OCTAVE

OCTAVE en dessus.

oder ou

Untere OCTAVE.

OCTAVE en dessous.

Doppelt hohe OCTAVE.

DOUBLE OCTAVE en dessus.

5) FÜR DAS ORCHESTER.

5.° POUR L'ORCHESTRE.

Sammelpunkt von welchem aus ein Tutti, eine Stelle in der Symphonie oder ein mehrfach besetztes Stück wieder angefangen werden soll. A. B. C. Etc.

Point de ralliement, pour recommencer un tutti, un passage de symphonie ou de morceau d'ensemble. A. B. C. Ect.

6) FÜR DEN TÓN. — 6º POUR LE SON

DEN TON GEHALTEN (soutenu.) — SON SOUTENU.

DEN TON SCHWÄCHEN. — SON DIMINUÉ.

DEN TON ANSCHWELLEN. — SON ENFLÉ.

Dieselben Zeichen für die SYNCOPEN. — Mêmes signes pour les SYNCOPES.

Etwas stärkerer oder angehaltener Ton, in allen Bewegungen. — Note un peu renforcée ou appuyée, dans tous les mouvemens.

GEDEHNTER, GEZOGENER TON. — SON FILÉ.

Mit dem Bogen hervorgebrachte Bebung. — SON ONDULÉ avec l'archet.

Mit dem Finger hervorgebrachte Bebung. — SON ONDULÉ avec le doigt.

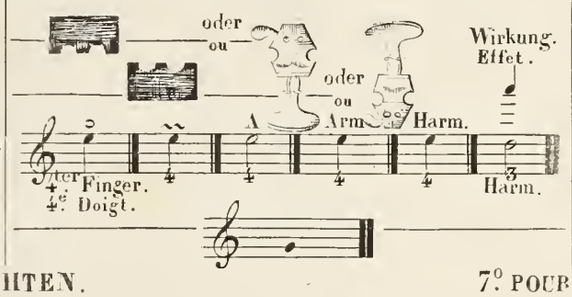
Mit beiden zugleich hervorgebrachte Bebung. — SON ONDULÉ avec le doigt et l'archet.

Den DÄMPFER aufgesetzt. — Mettez la SOURDINE.

Den DÄMPFER abgenommen. — Ôtez la SOURDINE.

Harmonika (Flageolet) Ton. — Son harmonique.

Dritter Ton. — Troisième son.



7) FÜR VERSCHIEDENE ABSICHTEN. — 7º POUR DIVERSES INTENTIONS.

Behaltet dieselbe Lage. — RESTEZ, gardez la même position.

VERLÄNGERTE oder FESTGEHALTENE Note. — PROLONGEZ et APPUYEZ la note.

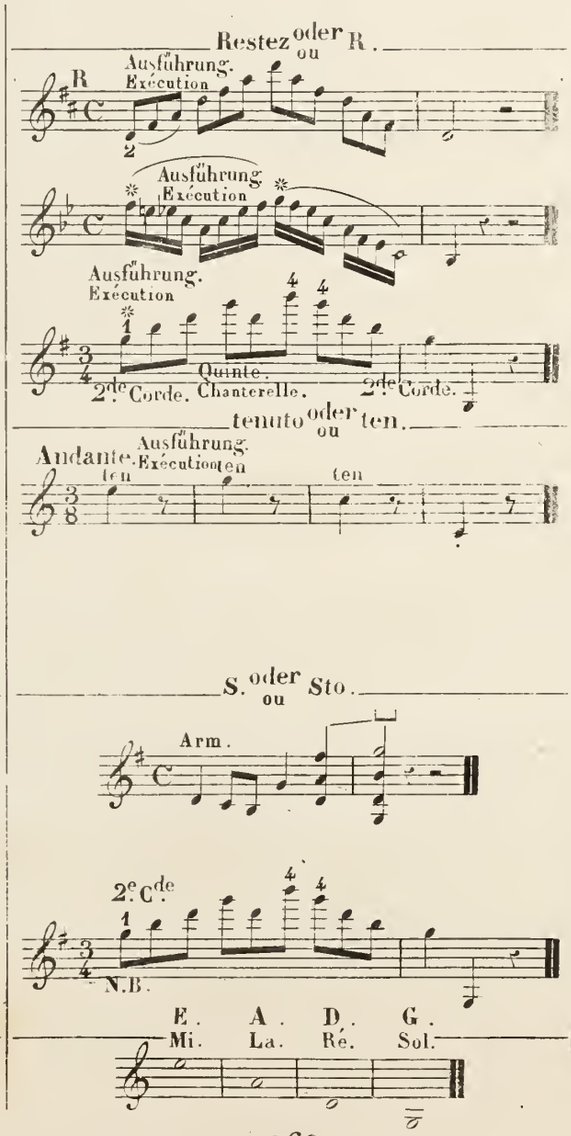
Lasset den Finger aufgesetzt, während die andern Noten gespielt werden. — Laissez le doigt appuyé pendant que vous faites les autres notes.

Die Note ebenfalls ANGEHALTEN. — SOUTENEZ la note également.

SOLITO, oder maniera solita di suonare, bedeutet dass man nach Harmonika Tönen, oder andern vorhergehenden Wirkungen wieder wie gewöhnlich spielen soll. — SOLITO, ou, maniera solita di suonare, ce qui signifie qu'il faut jouer comme à l'ordinaire après les sons harmoniques ou autres effets qui ont été précédemment employés.

Nota Bene bedeutet, dass man den 1ten Finger in solchen Passagen fest aufsitzen lassen soll, bei welchen die Hand wieder zurück zu gehen hat. Es ist das nämliche welches weiter oben durch ein Sternchen angedeutet ist. — Nota Bene, signifie qu'il faut laisser le 1er doigt posé ferme dans les passages où la main droite doit revenir en arrière, ce qui est la même chose que le signe marqué plus haut par une étoile.

SAITEN auf welchen man spielen soll. — CORDES sur lesquelles on doit jouer



VERZEICHNISS
der Autoren deren Compositionen bei dem Violinunterricht in dem Conservatorium dienen.

VERSTORBENE COMPONISTEN nach der Zeitfolge geordnet.

Namen.	Ort und Zeit ihrer Geburt.	Ort und Zeit ihres Todes.	Alter.	Werke.
CORELLI (Archangelo.)	FUSIGNANO. Februar ..... 1653.	ROM. 18ten Januar ..... 1713.	60 Jahre	12 Sonaten. Trios. Concerte
GEMINIANI (Francesco.)	LUCCA ..... 1680.	DUBLIN. 17ten Sept ..... 1762.	82...	Sonaten. Concerte. Schule
HAENDEL (Georg Friederich.)	HALLE ..... 1684.	LONDON ..... 1759.	75...	Trios. Concerte
PORPORA (Nicolo.)	NEAPEL ..... 1685.	NEAPEL ..... 1767.	82...	Sonaten
BACH (J. Sebastian.)	EISENACH. 20ten März ..... 1685.	LEIPZIG. 28ten Juli ..... 1750.	65...	Sonaten. Concerte
LOCATELLI (Pietro.)	BERGAMO ..... 1690.	AMSTERDAM ..... 1764.	74...	Capricen. Sonaten
TARTINI (Giuseppe.)	PIRANO. 12ten April ..... 1692.	PADUA. 16ten Februar ..... 1770.	78...	Sonaten. Kunst des Bogens. Concerte.
LECLAIR (Jean Marie.)	LYON ..... 1697.	PARIS. 22ten October ..... 1764.	67...	Sonaten. Concerte
BARBELLA (Emanuelle.)	NEAPEL	NEAPEL ..... 1773.	.....	Sonaten. Serenaden
NARDINI (Pietro.)	LIVORNO ..... 1725.	FLORENZ ..... 1796.	71...	Sonaten
GAVINIÉS (Pierre.)	BORDEAUX. 11ten Mai ..... 1726.	PARIS. 9ten Sept ..... 1800.	74...	Sonaten. Concerte. Morgenmusik.
PUGNANI (Gaetano.)	TURIN ..... 1728.	TURIN ..... 1798.	70...	Sonaten. Trios. Concerte
LOLLI	BERGAMO ..... 1728.	NEAPEL ..... 1794.	66...	Sonaten
HAYDN (Joseph.)	ROHRAU. 31ten März ..... 1732.	WIEN. 29ten Mai ..... 1809.	77...	Sonaten. Duette. Quartette
BOCCHERINI (Luigi.)	LUCCA. 14ten Januar ..... 1740.	MADRID ..... 1805.	65...	Sonaten. Duette. Trios. Quartette. Quintette
JARNOWICK	PARIS oder PALERMO gegen.. 1745.	PETERSBURG. Juni ..... 1804.	59...	Concerte
MESTRINO (N.)	..... 1750.	PARIS ..... 1789.	39...	Concerte
VIOTTI (Jean Baptiste.)	FONTANETO ..... 1755.	LONDON. 3ten März ..... 1824.	69...	12 Sonaten. 21 Trios. 17 Quartette. 29 Concerte
MOZART (Johann Chrisosthom Wolfgang Gottlieb.)	SALZBURG. 27ten Januar... 1756.	WIEN. 5ten December ..... 1792.	36...	Duette. Trios. Quartette. Quintette.
BRUNI	CONI ..... 1759.	CONI ..... 1821.	62...	Studien. Sonaten. Duette. Trios...
KREUTZER (Rudolph.)	VERSAILLES. 16ten Nov.... 1766.	GENF. 6ten Januar ..... 1831.	65...	58 Studien. Sonaten. Duette. Trios. Quartette. Concerte Variationen..
BEETHOVEN (Ludwig van.)	BONN ..... 1772.	WIEN. 26ten März ..... 1827.	56...	Trios. Quartette. Quintette. Romanzen. Concert
RODE (Jacques Pierre Joseph.)	BORDEAUX. 16ten Februar .. 1774.	Schloss BOURBON zwischen TONNEINS und AIGUILLON. 26ten Nov. 1830.	56...	Sonaten. Duette. Quartette. Concerte. Variationen. Studien.
KREUTZER (Johann Nicolaus August.)	VERSAILLES. 3ten Sept.... 1778.	PARIS. 31ten August ..... 1832.	54...	Duette. Variationen. Concerte.

LEBENDE COMPONISTEN in alphabetischer Ordnung.

Namen.	Uebungen (Studien.)	Elementarwerke.	Unterschiedliche Compositionen.
ALDAY. (Fque.)	28 Uebungen		
AUBER. (Fois.)			Concerte
BAILLOT. (Pierre, Marie, François de sales.)	12 Uebungen oder Capricen. 6 dergl. 50 dergl. über die Tonleiter. 24 dergl. ungedruckt.	Schule, Kunst des Violinspiels. Neue Schule (Méthode.)	Duette. Trios. Quartette. Concerte. Symphonie. Concertant. Var. Serenaden
BERIOT. (de)	10 Uebungen		Variationen
BLONDEAU			Sonaten. Duette. Quartette
CAMPAGNOLI	Uebungen in den 7 Positionen		
CARTIER. (J. B.)		Kunst des Violinspiels	Variationen
CLAVEL			Sonaten. Récréationen
CREMONT			Duette. Concerte. Variationen
DUFRESNE	50 Uebungen		
FEMY. (F.)			Trios. Quartette. Variationen etc
GUÉNÉE. (L.)	6 Uebungen oder Capricen		Concerte
GUHR. (von Frankfurt.)		Kunst die Violine zu spielen nach PAGANINI.	
HABENECK (sen (Franz.)	5 Uebungen oder Capricen		Concerte. Fantasien. Variationen
LAFONT. (Charles Philippe.)			Concerte. Fantasien. Variationen
LIBON. (Philipp.)	30 Uebungen		Duette. Concerte. Trios
MAURER. (Ludwig.)	9 Uebungen		Concerte. Concertant. Symphonie..
MAYSEDER. (J.)	6 Uebungen		Concerte. Variationen
MAZAS. (Féréol.)	Capricen	Violinschule	Concerte. Récréationen etc
PAGANINI. (Nicolo.)	Uebungen		Capricen. Sonaten. Variationen
PASTOU		Violinschule	
SCHAFFNER	25 Uebungen, harmonische Leiter.		
SPOHR. (Ludwig.)	12 Uebungen aus seinen Werken gezogen..		Concerte
WERY. (N.)	Uebungen		Concerte. Variationen

CATALOGUE

des Auteurs dont les compositions servent à l'enseignement dans les Classes du Violon du Conservatoire.

COMPOSITEURS MORTS, ordre chronologique.

Noms.	Lieu et date de la Naissance.	Lieu et date de la Mort.	Âge.	Ouvrages.
CORELLI (Archangelo.)	FUSIGNANO. Février 1653.	ROME. 18 Janvier 1713.	60 ans.	12 Sonates. Trios. Concertos
GEMINIANI (Francesco.)	LUCQUES 1680.	DUBLIN. 17 7bre 1762.	82	Sonates. Concertos. Methode
HÄNDEL (Georges Frédéric.)	HALL 1684.	LONDRES 1759.	75	Trios. Concertos
PORPORA (Nicolo.)	NAPLES 1685.	NAPLES 1767.	82	Sonates
BACH (J. Sébastien.)	EISENACH. 20 Mars 1685.	LEIPSICK. 28 Juillet 1750.	65	Sonates. Concertos
LOCATELLI (Pietro.)	BERGAME 1690.	AMSTERDAM 1764.	74	Caprices. Sonates
TARTINI (Giuseppe.)	PIRANO. 12 Avril 1692.	PADOUE. 16 Février 1770.	78	Sonates. Art de l'archet. Concertos
LECLAIR (Jean Marie.)	LYON 1697.	PARIS. 22 8bre 1764.	67	Sonates. Concertos
BARBELLA (Emanuelle.)	NAPLES	NAPLES 1773.		Sonates. Sérénades
NARDINI (Pietro.)	LIVOURNE 1725.	FLORENCE 1796.	71	Sonates
GAVINIÉS (Pierre.)	BORDEAUX. 11 Mai 1726.	PARIS. 9 7bre 1800.	74	Sonates. Concertos. Matinées
PUGNANI (Gaetano.)	TURIN 1728.	TURIN 1798.	70	Sonates. Trios. Concertos
LOLLI	BERGAME 1728.	NAPLES 1794.	66	Sonates
HAYDN (Joseph.)	ROHRAU. 31 Mars 1732.	VIENNE. 29 Mai 1809.	77	Sonates. Duos. Quatuors
BOCCHERINI (Luigi.)	LUCQUES. 14 Janvier 1740.	MADRID 1805.	65	Sonates. Duos. Trios. Quatuors. Quintettes
JARNOWICK	PARIS ou PALERME, VERS... 1745.	PÉTERSBOURG. Juin 1804.	59	Concertos
MESTRINO (N.)	1750.	PARIS 1789.	39	Concertos
VIOTTI (Jean Baptiste.)	FONTANETO 1755.	LONDRES. 3 Mars 1824.	69	12 Sonates. 21 Trios. 17 Quatuors. 29 Concertos
MOZART (Jean Chrisostome Wolfgand Théophile.)	SALZBOURG. 27 Janvier 1756.	VIENNE. 5 Xbre 1792.	36	Duos. Trios. Quatuors. Quintettes.
BRUNI	CONI 1759.	CONI 1821.	62	Etudes. Sonates. Duos. Trios
KREUTZER (Rodolphe.)	VERSAILLES. 16. 9bre 1766.	GENÈVE. 6 Janvier 1831.	65	58 Etudes. Sonates. Duos. Trios. Quatuors. Concertos. Variations
BEETHOVEN (Louis Van.)	BONN 1772.	VIENNE. 26 Mars 1827.	56	Trios. Quatuors. Quintettes. Romances. Concerto
RODE (Jacques, Pierre, Joseph.)	BORDEAUX. 16 Février 1774.	au Chateau de BOURBON entre TONNEINS et AIGUILLON. 26 9bre 1830.	56	Sonates. Duos. Quatuors. Concertos. Variations. Etudes
KREUTZER (Jean Nicolas Auguste.)	VERSAILLES. 3. 7bre 1778.	PARIS. 31 Aout 1832.	54	Duos. Variations. Concertos

AUTEURS VIVANS, ordre alphabétique.

Noms.	Etudes.	Ouvrages Élémentaires.	Compositions diverses.
ALDAY (Fque)	28 Etudes		
AUBER (Fois)			Concerto
BAILLOT (Pierre, Marie, François de sales.)	12 Etudes ou Caprices. 6 idem. 50 id. sur la Gamme. 24 id. inédites.	Méthode. art du Violon Nelle Méthode	Duos. Trios. Quatuors. Concertos. Symphonie. Concertte. Variations. Nocturnes
BÉRIOT (de)	10 Etudes		Variations
BLONDEAU			Sonates. Duos. Quatuors
CAMPAGNOLI	Etudes aux 7 Positions		
CARTIER (J.B.)		Art du Violon	Variations
CLAVEL			Sonates. Récréations
CREMONT			Duos. Concertos. Varons
DUFRESNE	50 Etudes		
FÉMY (F.)			Trios. Quatuors. Varons etc
GUÉNÉE (L.)	6 Etudes ou Caprices		Concertos
GUHR (de Francfort.)		L'art de jouer du Violon de PAGANINI	
HABENECK aine (François)	3 Etudes ou Caprices		Concertos. Fantaisies. Varons
LAFONT (Charles Philippe.)			Concertos. Fantaisies. Varons
LIEON (Philippe.)	30 Etudes		Duos. Concertos. Trios
MAURER (Louis.)	9 Etudes		Concertos. Symph. Concert
MAYSEDER (J.)	8 Etudes		Concertos. Varons
MAZAS (Féréol.)	Caprices	Méthode	Concertos. Récréations. etc
PAGANINI (Nicolo.)	Etudes		Caprices. Sonates. Varons
PASTOU		Méthode	
SCHAFFNER	25 Etudes. Echelle harmonique		
SPOHR (Louis.)	12 Etudes tirées de ses œuvres		Concertos
WERY (N.)	Etudes		Concertos. Variations

ZERGLIEDERTES INHALTS-VERZEICHNISS.

1. BEMERKUNGEN DIESE NEUE METHODE BETREFFEND.

Ursprung der Violinmethode des Conservatoriums.—Nothwendigkeit sie einer Prüfung zu unterwerfen.—Neue Methode.—Zum Grunde liegende Ausdehnung derselben.

2. EINLEITUNG.

Ursprung der Violine.—Berühmte Geigenmacher.—Der Bau und das Materielle der Violine.—Ihr Charakter.—der Bogen.—Berühmte Meister.—Bemerkungen.

3. FORTSCHRITT DER KUNST.

Ausgangspunkt.—Erstes bemerkenswerthes Werk über das Violinspiel.—Fortschritte des Mechanismus.—Gewissenhaftigkeit als Führerin des Künstlers.—Nothwendigkeit eines moralischen Zweckes in der Kunst.—Der Styl.—Die älteren Klassiker zu studieren.—Sich an neuere Werke zu halten welche die Mittel des Ausdrucks vermehren.—Einen Meister sich zu wählen.—Verschiedenheit des Geschmacks.—Das Clavier und die Violine.—Der Virtuose.—Der Künstler des 19ten Jahrhunderts.—Wunsch zur Errichtung grosser jährlicher Musikfeste in Frankreich.—Schluss.

4. VORBERICHT HINSICHTLICH DER IN DIESEM WERKE BEFOLGTEN ORDNUNG.

Der Unterricht nach drei Arten.—Bezeichneter Ausdruck.—Mechanismus.—Ausdruck.

5. GRUNDSÄTZE DES MECHANISMUS.

Stellung.—Haltung der Violine.—Haltung der linken Hand des Arms und Ellbogens.—Haltung des Bogens.—Haltung der rechten Hand des Ellbogens und Arms.—Linke Hand.—Bewegung des Bogens der rechten Hand und des Arms.—Von der Stellung überhaupt. Allgemeine Regeln um den Bogen herunter oder hinauf zu streichen.

6. VORBEREITENDE ÜBUNGEN.

7. DIE SIEBEN LAGEN.

1te Lage.—Tonleitern in allen Tonarten.—Bemerkung die sich auf das Erlernen der höheren Lagen bezieht.—Um die sechs Lagen leicht finden zu können.

8. FORMEL AUF DIE HAUPTANFANGSGRÜNDE ANZUWENDEN.

Art sie einzuüben.—Grosses leichtes, elastisches Abstossen.—Martelé.—Staccato.—Geschleifte Tonleitern.—Abgestossene Tonleitern etc.

9. HALBE TÖNE.

Chromatische Tonleitern in allen Tonarten.

10. VERZIERUNGEN DES GESANGS.

Kleine Noten oder (appoggiatur) Vorschläge.—Tragen der Stimme.—Triller und Schlüsse.—Pralltriller.—Mordent.—Doppeltriller.—Doppelschlag.

11. DOPPELTE UND DREIFACHE GRIFFE.

Allgemeine Bemerkungen.—Tonleitern in Doppelgriffen in allen Intervallen.—Dergleichen in abwechselnden Tonarten.

12. DER BOGEN.

Eintheilung des Bogens.—Bogenstrich als Grundlage aller übrigen.—Abgestossener Bogenstrich jeder Gattung.—Einfachheit, Abwechselung.—Verschiedenheit der Bogenführung.

13. DER TON.

Stark angehaltene Töne.—Dergleichen piano (leise).—Anschwellende Töne.—Abnehmende Töne.—Gedehnte (gezogene) Töne.—Syncopirte Töne.—Tempo rubato.—Wogend, wellenförmig oder bebend vorgetragene Töne.

14. KLANGFARBE UND EIGENTHÜMLICHKEIT DER 4 SAITEN.

Quinte.—A Saite.—D Saite.—G Saite.—Bemerkung.

15. SCHATTIRUNG.

Ihre Verhältnisse.—Künstliche Schattirungen.—Dämpfer (Sourdine.)

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

1. OBSERVATIONS RELATIVES À CETTE NOUVELLE MÉTHODE.

Origine de la méthode de violon du Conservatoire.—Nécessité de la revoir.—Méthode nouvelle.—Extension qui lui est donné.

2. INTRODUCTION.

Origine du violon.—Luthiers célèbres.—Structure et matériel du violon.—Ses caractères.—Archet.—Virtuoses célèbres.—Observations.

3. PROGRÈS DE L'ART.

Point de départ.—Premier ouvrage remarquable composé pour le violon.—Progrès du mécanisme.—La conscience, guide de l'Artiste.—Nécessité d'un but moral.—Le style.—Etudier les auteurs anciens.—S'attacher aux ouvrages modernes qui peuvent étendre les moyens d'expression.—Se choisir d'abord un modèle.—Diversité des goûts.—Le piano et le violon.—Le virtuose.—L'Artiste du 19e siècle.—Vœu pour la formation de grands concerts annuels en France.—Conclusion.

4. AVERTISSEMENT RELATIF À L'ORDRE SUIVI DANS CET OUVRAGE.

La leçon reproduite de trois manières.—Expression notée.—Mécanisme.—Expression.

5. PRINCIPES DU MECANISME.

Attitude.—Tenue du violon.—Idem, de la main, du bras et du coude gauche.—Tenue de l'archet.—Idem, de la main, du coude et du bras droit. Main gauche.—Mouvement de l'archet, de la main et du bras droit.—De l'attitude en général.—Règles générales pour tirer ou pousser l'archet.

6. EXERCICES PRÉPARATOIRES.

7. LES SEPT POSITIONS.

1re Position.—Gammes dans tous les tons.—Observation relative aux positions élevées.—Pour trouver facilement les six positions.

8. FORMULE POUR LES PRINCIPALES ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES.

Manière de les étudier.—Grand détaché léger élastique.—Martelé. Staccato.—Gammes coulées.—Gammes détachées, etc.

9. DEMI-TONS.

Gammes chromatiques dans tous les tons.

10. AGRÉMENS DU CHANT.

Petites notes ou appoggiatures.—Ports de voix.—Trilles ou cadences.—Brisés, Mordans, Doubles trilles.—Grupetto.

11. DOUBLE ET TRIPLE CORDE.

Observations.—Gammes en double corde à tous les intervalles.—Id. en différens tons.

12. ARCHET.

Division de l'archet.—Coups d'archet, principe de tous les autres.—Détachés de toute espèce.—Unité, variété.—Variété d'archet.

13. SON.

Sons soutenus fort.—Id. piano.—Sons enflés.—Diminués.—Filés.—Syncopés.—Temps dérobé.—Sons ondulés.

14. TIMBRE ET CARACTÈRE DES QUATRE CORDES.

Chanterelle.—Seconde corde.—Troisième.—Quatrième.—Observation

15. NUANCES.

Leurs proportions.—Nuances artificielles.—Sourdine.

16. FINGERSATZ.

Der Sicherste.—Der Leichteste.—Der Ausdrucksvollste (Charakteristischste).—Ausdehnung der Hand.—Pizzicato (Anschlag durch die Finger).—Ausdruck durch die Finger.—Weiche (moll) Tonart.

17. VERZIERUNGEN.

Einzelne Noten.—Vorgeschriebene Verzierungen.—Abweichungen in der Bezeichnung.—Kurzgefasster Hauptinhalt.

18. MUSIKALISCHE ABTHEILUNG (Interpunktion)

Halber Ruhepunkt (Koma).—Melodische Schlussnoten.—Harmonische Schlussnoten.—Halt oder Ruhepunkt.

19. RUHEPUNKT, ORGELPUNKT.

Ruhepunkt ohne weitere Ausführung.—Ruhepunkt dem man einen kleinen Zusatz geben kann.—Halt oder Pause.—Orgelpunkt. Beispiele des Orgelpunkts aller Arten.

20. MELODISCHE UND HARMONISCHE VORSPIELE.

Vorgeschriebenes Vorspiel.—Vorspiel nach augenblicklicher Eingebung.—Stelle die ein Vorspiel einzunehmen hat.—Melodische Vorspiele.—Dessgleichen harmonische.

21. STIMMGABEL.

Begriff derselben.—Zu verschiedenen Zeiten festgesetzte Tonhöhe.—Nothwendigkeit eine bestimmte Tonhöhe zum Grund zu legen.

22. DAS NATÜRLICHE (ungezwungene) IN DER KUNST.

Schwierigkeit dasselbe begreiflich zu machen.—Was in diesem Werke darunter verstanden wird.

23. MUSIKALISCHER CHARAKTER (Eigenthümlichkeit) AUSDRUCK DURCH WELCHEN ER UNTERSCHIEDEN WIRD.

Begriff desselben.—Vier Haupt Charakter mit den 4 Zeitaltern des menschlichen Lebens vergleichbar.—Wodurch der Charakter seine feste Bestimmung erhält.—Ausdruck (Aeusserung) desselben.—Darstellung seiner Haupteigenschaften.—Beispiele.—Kurzgefasster Begriff.

24. WIRKUNGEN.

Kurzgefasster Begriff der Wirkungen und der dahin führenden Hülfsmittel.—Unisoni (gleiche Tonhöhe) und Oktaven.—Harmonische (Flageolet) Töne.—Dämpfer.—Pizzicato (Anschlag mit den Fingern.) 3ten Ton (hörbar ohne angespielt zu sein).—Spiel auf 4 Saiten zugleich. Verschiedene Arten des Stimmens der Violine.—Rythmus.

25. VERFAHREN BEI DEN ÜBUNGEN.

Frühreifes Talent (natürliche Anlage).—Ordnung nach welcher verfahren werden muss.—Vorläufige Bemerkungen.—Stimmung der Violine.—Reinheit, Taktfestigkeit, Zierlichkeit.—Der Metronom.—Mittel die Uebungen zu erleichtern.—Stellung die man einzunehmen hat um deutlich gehört zu werden.—Nothwendige Vorbereitungen um öffentlich auftreten zu können.—Bemerkungen hinsichtlich des Lehrers.—Kurzgefasster Begriff.—Verschiedene Richtungen die man einem befähigten Violinisten zu geben vermag.—Solo Violinist.—Quartett Violinist.—Lehrer.—Orchesterdirigent.—Begleiter des Claviers.—Orchester Violinist.—Tanz Violinist.—Componist für die Violine.

ZWEITER THEIL.

26. VON DEM AUSDRUCK UND SEINEN MITTELN.

Bemerkung.—Von dem Ausdruck und seinen Mitteln.—Ton.—Bewegung.—Styl.—Geschmack.—Festigkeit.—Anlage zu einem guten Vortrage.

27. ERKLÄRUNG DER ZEICHEN.

Für den Bogenstrich.—Die Finger.—Die Geltung der Noten.—Für die Oktaven.—Das Orchester.—Den Ton und mehrerlei Absichten.

28. VERZEICHNISS DER FORTSCHREITENDEN ÜBUNGEN.

Verstorbene Componisten.—Noch lebende.

29. ZERGLIEDERTES INHALTSVERZEICHNISS.

30. ALPHABETISCHE TABELLE DES GANZEN INHALTS.

16. DOIGTER.

Le plus sur.—Le plus facile.—Le caractéristique.—Extensions.—Pizzicato.—Expression des doigts.—Mode Mineur.

17. ORNEMENS.

Note simple.—Ornemens notés.—Changemens dans la notation.—Résumé.

18. PONCTUATION MUSICALE.

Demi repos ou virgules.—Notes finales mélodiques.—Id. harmoniques.—Repos ou points.

19. POINTS DE REPOS ET POINTS D'ORGUE.

Point de repos auquel on n'ajoute rien.—Id. après lequel on peut faire un petit trait.—Point d'arrêt ou silence.—Point d'orgue.—Exemples de toutes sortes de points d'orgue.

20. PRÉLUDES MÉLODIQUES ET HARMONIQUES.

Prélude écrit.—Prélude improvisé.—De quelle manière le prélude peut être placé.—Préludes mélodiques.—Id. harmoniques.

21. DIAPASON.

Sa définition.—Diapason fixé à diverses époques.—Nécessité d'en adopter un.

22. DU NATUREL DANS L'ART.

Difficulté de le définir.—Comment on le comprend dans cet ouvrage.

23. CARACTÈRE MUSICAL. ACCENT QUI LE DÉTERMINE.

Sa définition.—Quatre caractères principaux correspondans aux 4 âges de la vie.—Ce qui détermine le caractère.—Accent.—Tableau des principaux accens.—Exemples.—Résumé.

24. EFFETS.

Définition de l'effet et des choses d'effet.—Unissons et octaves.—Sons harmoniques.—Sourdine.—Pizzicato.—Troisième son.—Quadruple corde.—Manières diverses d'accorder le violon.—Rhythme.

25. MANIÈRE DE TRAVAILLER.

Talens précoces.—Marche à suivre.—Observations préliminaires.—Accord du violon.—Justesse, Mesure, Netteté.—Le métronome. Moyens de faciliter le travail.—Manières de se placer pour se faire entendre.—Préparation nécessaire pour jouer en public.—Observations relatives au professeur.—Résumé.—Directions diverses que l'on peut donner au talent sur le violon.—Violon solo.—Violon de quatuor.—Professeur.—Chef d'orchestre.—Accompagnateur du piano.—Violon d'orchestre.—Violon de la danse.—Violon compositeur.

SECONE PARTIE.

26. DE L'EXPRESSION ET DE SES MOYENS.

Avertissement.—De l'expression et de ses moyens.—Son.—Mouvement.—Style.—Goût.—Aplomb.—Génie d'exécution.

27. EXPLICATION DES SIGNES.

Pour l'archet.—Pour les doigts.—Pour les valeurs.—Pour les octaves.—Pour l'orchestre.—Pour le son.—Pour diverses intentions.

28. CATALOGUE DES ÉTUDES PROGRESSIVES.

Auteurs morts.—Auteurs vivans.

29. TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

30. TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

ALPHABETISCHES INHALTSVERZEICHNISS.

A.

Pag.

ABGESTOSSENER STRICH aller Gattungen 101
——— (leicht) 101
——— (stark) 44, 93
ABWECHSELUNG. EINFACHHEIT 104
AMATI 242
ANLAGEN (frühreife) 240
APPOGGIATUR (Vorschlag) 68
ARM (rechter) dessen Haltung 16
——— (linker) idem 13
ARPEGGIEN (gebrochene Accorde) 117
ART das Stimmen vorzunehmen 249
——— die Flageolet (harmonische) Töne zu schreiben 216
AUSDRUCK und seine Hülfsmittel 269
——— durch Zeichen angemerkt 12
——— poetischer, freier 12
durch die Finger hervorgebracht 150
AUSGANGSPUNKT das Violinspiel betreffend erstes bemerkens-
——— werthe Werk 6
AUSSPANNUNG der Finger 148

B.

BACH 180
BACH (Sebastian) 180
BARIOLAGE Vortrag in abwechselnd gegriffenen und leeren Saiten. 120
BAU der Violine 3
BEETHOVEN 87
BEGLEITER (der) des Claviers 266
BEMERKUNGEN, vorläufige, über die Kunst im Allgemeinen 6
——— wie die Uebungen vorzunehmen sind 242
——— diese neue Methode betreffend 1
——— die Eintheilung des Bogens betreffend 90
——— das Erlernen der höheren Lagen betreffend 37
BEWEGUNG der Finger der linken Hand 16
——— des Bogens, der Hand und des rechten Armes 17
BEZEICHNUNG um die 7 Lagen (Positionen) leicht aufzufinden . . 42
BOCCHERINI 102
BOGEN, dessen Haltung 14
BOGENFÜHRUNG, Verschiedenartigkeit derselben 106
BOGENLÄNGE, Eintheilung derselben 85
BOGENSTRICH, langsamer 91
——— lebhafter 91
——— zusammengesetzter, gemischter 92
——— abgestossener (détaché) 93
——— Verschiedenheiten desselben 106
BOGENSTRICHE (zwei) als Grundlage aller übrigen 90
——— von eigenthümlicher Wirkung 122

C.

CARTIER. J.B 3
CHARAKTER (musikalischer) der Ausdruck (Accent) welcher ihn
bedingt 190
——— nähere Bestimmung desselben 190

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A.

Pages

ABUS des effets 203
ACCENT ou ce qui détermine le caractère musical 190
——— (définition de l') 190
——— (matériel de l') 191
——— dramatique 191
——— instrumental 191
——— (travail matériel de l') 191
ACCENS (tableau des principaux) 193
——— en exemples 194
——— (résumé des) 201
ACCOMPAGNATEUR du piano 266
ACCORD du violon. Manière de s'accorder 248, 249
ACCORDS divers du violon 224, 225
1° Avantages 224, 225
2° Inconvéniens 224, 225
AGRÉMENS du chant 68
AMATI (note sur) 242
APLOMB 273
APPOGGIATURES ou petites notes 68
ARCHET. Manière de le tenir 14
——— (division de l') 85
——— (coups d') principes de tous les autres 90
——— (coup d') lent 91
——— vif 91
——— composé 92
——— détaché 93
——— (Variété d') 106
——— (coups d') d'une expression particulière 122
——— (coups d') en notes longues et brèves 115
ARPÈGES 117
ARRÊT. Voy. POINT . . . . . .
ARTISTE (l') du 19 siècle 10
ATTITUDE 13
——— (de l') en général 18
AUTEURS ANCIENS. Commencer par les étudier 8
AVERTISSEMENT relatif à l'ordre suivi dans cet ouvrage . . . 11
——— relatif à la seconde partie de cette mé-
thode 262
AZAÏS (Mr) . . . . . .

B.

BACH 180
BACH (Sébastien) 180
BARIOLAGE 120
BEAU (le) synonyme du bien sous quelques rapports 8
BEETHOVEN 87
BOCCHERINI 102
BRAS droit. Voy. TENUE 16
——— gauche. (idem) 13
BRISÉS 74
BUT déterminé à donner au travail 264
——— (nécessité d'un) moral dans les arts 8

C.

CALME. Voy. CARACTÈRES 200
CARACTÈRE musical. sa définition 190

Pag.

CHARAKTER das Materielle desselben 191
——— dramatischer Accent 191
——— instrumental Accent 191
——— Tabelle der ihn bezeichnenden Ausdrücke 193
——— Beispiele 194
——— der Violine (unterschiedener) 4
——— Bezeichnung desselben 193
——— dramatischer, leidenschaftlicher 193
——— einfacher, naiver 193
——— ruhiger, religiöser 200
——— [illegible] immer, schwankender 193
CHASTENAY (Victorine de) 9, 257
CHERUBINI 26, 204
CLEMENTI 179
COMPONIST (der) der Violine 267
COLOPHONIUM (Geigenharz) 247
CORELLI 4, 6
CRESCENTINI 181

D.

DÄMPFER (Sourdine) 218
DOPPELGRIFFE 79
——— in Terzen von 2 Oktaven 83
DOPPELSCHLAG (Grupetto) 78
DOPPELTRILLER 75
DREIFACHE GRIFFE 79
DUIFFOPRUGEAR berühmtester Geigenmacher im 16ten Jahrhundert 3

E.

EFFEKT (beabsichtigte Wirkung) 202
EFFEKTMITTEL 202
——— auf die Violine angewendet 202
——— Mißbrauch derselben 203
EFFEKT (Wirkung) des Unisonus (Einklänge) und der Oktaven . . 203
EINFACHHEIT, ABWECHSELUNG 104
EINKLÄNGE (unisoni) und Oktaven 203, 206
EINLEITUNG 3
EINTHEILUNG der Bogenlänge 85
ELLBOGEN, rechter 16
——— linker 13
ENDZWECK (bestimmter) bei den Übungen 264
ERKLÄRUNG der Zeichen 277

F.

FETIS 204
FINGERSATZ 143
——— der sicherste 143
——— der leichteste 144
——— charakteristischer 144
FORMEL für den stark abgestossenen Strich 44
——— für die Hauptanfangsgründe 44

Pages.

CARACTÈRE (ce qui détermine le) 190
CARACTÈRES divers du violon 4
CARACTÈRES principaux 193
——— 1° Simple — Naïf 193
——— 2° Vague — Indécis 193
——— 3° Passionné — Dramatique 193
CARACTÈRE 4° Calme — Religieux 200
CARTIER (Mr J. B.) 3
CATALOGUE des auteurs anciens et des auteurs modernes qui ont composé spécialement de la musique de violon et dont les ouvrages servent, pour la plupart, à l'étude des classes du conservatoire 280
CATEL . . . . . .
CHANGEMENS opérés dans la notation 161
CHANTERELLES de Naples 244
CHASTENAY (Mme Victorine de) 9, 257
CHATEAUBRIAND (Mr de) . . . . . .
CHEF d'orchestre 266
CHEVALET, son aplomb 245
CHERUBINI (Mr) 26, 204
CHEVILLES manière de les faire tourner facilement 245
CHOIX d'un violon 242
——— des morceaux 257
CLÉMENTI 179
COLOPHANE 247
COMPOSITEUR. voy. VIOLON 267
CONCERTS annuels. Vœu pour leur formation dans chaque ville principale de France 10
CONCLUSIONS générales . . . . . .
CONSCIENCE guide de l'artiste . . . . . -
CORDES. manière de les éprouver 243
CORELLI (Note sur) 4, 6
COUDE droit. voy. TENUE 16
——— gauche. (idem) 13
CRESCENTINI 181
CRINS 246

D.

DANSE. voy. VIOLON de la 267
DEMI repos ou virgules 163
DEMI-ton 62
DÉTACHÉ (grand) 44, 93
——— léger 101
DÉTACHÉS de toute espèce 101
DIAPASON. sa définition 188
——— fixé à diverses époques 188
——— (de la nécessité d'adopter un) 188
DIRECTION diverses que l'on peut donner au talent sur le violon 265
DIVISIONS de l'archet 85
DOIGTER 143
1° le plus sur 143
2° le plus facile 144
3° le caractéristique 144
DOUBLE corde 79
——— ——— Gammes en tierces et de deux octaves 83
DOUBLE trille 75
DRAMATIQUE. Voy. CARACTÈRES 193
DUIFFOPRUGEAR (Note sur) luthier célèbre du 16e siècle 3

Pag.

FORTSCHRITT der Kunst 6
——— des Mechanismuss 7

G.

GARAT 181
GAVINIES 4
GEIGENMACHER berühmte 3
——— deren Zöglinge 3
GENIE, das selbst erfindende 267
GESCHICHTE der Violine von J.B.Cartier 3
GESCHMACK (der) dessen Verschiedenheiten 9
GEWISSENHAFTIGKEIT als Führer des Künstlers durch das Gehör geleitet 7
GRUPETTO (Doppelschlag) 78
GUARNERI 242
GUHR in Frankfurt 6

H.

HAAR, BOGENHAAR 246
HALBE Ruhe oder Komma 163
HALBE Töne 62
HALT, Ruhepunkt 165
1. welchem nichts beigefügt wird.
2. dem eine kleine Verzierung folgt.
HALTUNG der linken Hand 13
——— der rechten Hand 16
HAYDN 239, 204, 165

I.

INHALTSVERZEICHNISS, alphabetisches 284
——— analytisches 282
INTERPUNKTION, musikalische 162
INTERVALLE, verschiedene 34
——— durch Flageolettöne 215

K.

KLANGFARBE der 4 Violinsaiten 135
KREUTZER Aug 5
——— Rud 5

L.

LAGE (Position) erste 27
LAGEN, höhere 37
——— Bemerkungen diese betreffend 37
LECLAIR 5
LEHRER (Bemerkung den) betreffend 262
LUPOT 242

M.

MARTELE (gehämmert) 48, 94
MATERIELLE (das) der Violine 4
MECHANISMUS 12

E.

Pages

EFFET, sa définition 202
——— (des choses d') 202
EFFETS divers sur le violon 202
——— (abus des) 203
——— d'unissons et d'octaves 203
ÉPREUVE pour la tenue du violon 14
——— pour la tenue de l'archet . . . . . .
ÉTUDES particulières pour les sons filés 127
EXERCICES préparatoires à faire pratiquer sans musique . . . 20
EXPLICATION du 3e son 220
EXPRESSION (de l') et de ses moyens 269
——— poëtique et spontanée 12
——— notée 12
——— des doigts 150
EXTENSION 148
EXTRAITS de divers auteurs devant servir de mémonique . . . 194

F.

FÉTIS (Mr) 204
FILIÈRE: son usage 244
FORMULE pour le grand détaché 44
FORMULES pour les principales études élémentaires 44

G.

GAMMES d'une octave dans tous les tons 24
——— à pratiquer de mémoire 25
GAMMES à deux octaves pour le détaché léger 46
——— par tierces à deux octaves coulée 52
——— à trois octaves détachées 54
——— par octaves détachées 58
——— idem coulées 60
——— coulées et simultanées 61
——— chromatiques d'une octave dans tous les tons 62
——— de trois octaves idem 64
——— en double corde à tous les intervalles 80
——— en différens tons . . . . . .
GARAT 181
GAVINIES (Note sur) 4
GÉNIE d'exécution 267
GOUT 273
GOUTS, leur diversité 9
GUARNERI 242
GUHR (Mr) de Francfort 6

H.

HAYDN 239, 204, 165
HISTOIRE du violon par J.B.Cartier (ouvrage inédit) 3

I.

INDÉCIS voy. CARACTÈRES 193
INDICATION pour trouver facilement les diverses positions . . 42
INTERVALLES divers 34
INTERVALLES des sons harmoniques 215
INTRODUCTION 3

J.

JUSTESSE 251

K.

KREUTZER (Rod.) Note sur) 5

Pag.

METRONOM (Taktmesser) dessen Gebrauch 254
MISSBRAUCH der Effektmittel 203
MITTEL die Uebung zu erleichtern 255
MOLLTONART 154
MONTGEROULT (Frau von) 205
MORDENT (Praller) 74
MOZART 161
MUSIKFESTE Wunsch deren in Frankreich veranstaltet zu sehen. 10

N.

NATÜRLICHE (das) in der Kunst 189

O.

OKTAVEN und Unisoni (Einklänge) 203
ONDULATION, Bebung, Hervorgebracht durch den Bogen 132
——— ——— ——— durch die linke Hand . . . 132
——— ——— ——— durch den Bogen und die Finger 134
ORCHESTER Dirigent 266
ORDNUNG bei den Uebungen zu befolgen 240
ORGELPUNKT, Beispiele aller Gattungen 165

P.

PAGANINI 5
PASSAGE für das marteléé 48
——— staccato 48
PAUSE, Haltpunkt, Ruhepunkt 165
PIZZICATO (Anschlag durch die Finger) 218
PRALLTRILLER (brisé) 74
PROBE die Haltung der Violine betreffend 14
PROGRAMM (Ankündigung) 259
PROPORTION (Verhältniss) in den Nüanzen (Schattirungen) . . . 142
PUGNANI 4
PULT, Höhe desselben bei dem Stehen 255
——— Sitzen 255

Q.

QUARTETT Violinist 265
QUINTEN, Neapolitanische 244

R.

REGELN (allgemeine) über den Hinauf- und Herunterstrich . . . 19
REGELN (kurzgefasste) die Verzierungen betreffend 162
REINHEIT, Festigkeit, Zierlichkeit 251
RHYTHMUS, Begriff desselben 238
——— 1.te 2.te 3.te Art 238, 239
RICHTUNGEN, die man einem geschickten Spieler zu geben vermag 265
RODE 5
RUHE oder Punkte 164
RUHEPUNKT, Pause, Halt 165

Pages.

KREUTZER (Auguste) idem) 5

L.

LECLAIR (Note sur) 5
LEÇON (la) reproduite de trois manières 11
LUPOT (Note sur) 242
LUTHIERS célèbres 3
——— (élèves des) 3

M.

MAIN droite. Voy. TENUE 16
——— gauche. (idem) 13
MANIÈRE de s'accorder 249
——— de travailler 240
——— d'écrire les sons harmoniques 216
——— de se placer pour se faire entendre 1.° dans le solo;
——— 2.° dans le quatuor 258
MARTELÉ 48, 94
MATÉRIEL du violon 4
MÉCANISME 12
——— expression. division à maintenir 12
MÉTHODE de violon du conservatoire. son origine 1
——— (première) publiée comme un essai 1
——— (nouvelle) de violon 1
MÉTHODES abrégées 2
MESTRINO . . . . . .
MESURE. observations relatives à cet objet 252
MÉTRONOME, manière de s'en servir 254
MNÉMONIQUE musicale . . . . . .
MODE mineur 154
MODÈLE. nécessité de s'en choisir un 9
MONTGEROULT (Mme de) 205
MORDANS 74
MOUVEMENT 263
MOUVEMENS des doigts de la main gauche 16
——— de l'archet, de la main et du bras droit 17
MOYENS de faciliter le travail 255
——— d'expression 260
MOZART 161

N.

NAÏF. Voy. CARACTÈRE 193
NATUREL dans l'art. sa définition 189
NÉCESSITÉ d'adopter un diapason 188
NETTETÉ 251
NOTATION 161
NOTE simple . . . . . .
NOTES finales mélodiques 163
——— harmoniques 163
NOTES ou notices sur COPPELLI, DUFFOPRUGEAR, GAVINIÉS, KREUTZER (Rodolphe), KREUTZER (Auguste), LECLAIR, LUPOT, Mr PAGANINI, PUGNANI, RODE, TARTINI, Mr TOURTE, VIOTTI. (voy. ces noms) . . . . . .
NUANCE artificielle. sourdine 218
NUANCES 141
——— (proportion dans les) 142

O.

OBSERVATION relatives à la division de l'archet 99
OBSERVATIONS relatives à cette nouvelle méthode 1

S.

Pag.
SACCADE, heftiger schneller Bogenstoss 240
SAITEN, Mittel sie zu prüfen 243
SAITEN, neapolitanische 244
SAITENMESSER, dessen Gebrauch 244
SARRETTE 11
SAVART 4, 213
SCHÖN als gleichbedeutend mit GUT 8
SCHATTIRUNGEN 141
——— künstlich hervorgebrachte 218
SCHLUSSBEMERKUNGEN über die verschiedenen Arten des Ausdruckes 201
SCHLUSSNOTEN, melodische, harmonische 163
SORDINE (Dämpfer) 218
STACCATO, abgestossener Strich 50
——— Uebungen aller Gattungen 96
STEEG, senkrechte Stellung desselben 245
STELLUNG bei dem Spiele 13
——— (von der) überhaupt 18
STELLUNG bei dem Solospiele 258
——— bei dem Quartettspiele 258
STIMMEN der Violine wie dieses vorzunehmen ist 248, 249
STIMMGABEL (diapason) 188
——— Nothwendigkeit einen festen Ton zu bestimmen . . . 188
STIMMUNG (unterschiedliche) 224, 225
——— Vortheile und Nachtheile dabei 224, 225
STRADIVARI 3
STUDIEN (besondere) für angehaltene Töne 127
STUDIUM der alten Klassiker 8
STYL (eigenthümlicher Ausdruck) 8, 272

T.

TABELLE der den Charakter (Ausdruck) bezeichnenden Wörter . . . 193
TAKT, Bemerkungen desshalb 252
TAKTFESTIGKEIT (Aplomb) 273
TAKTMESSER (Metronom) 254
TAKTTHEIL (verhehlter) 130
TANZVIOLINIST 267
TARTINI 1, 4
TEMPO rubato 131
TÖNE, angehaltene, starke 125
——— piano angehaltene 125
——— anschwellende 125
——— abnehmende 126
——— gedehnte 126
——— synkopirte 129
——— wogende, wellenförmige, hebende (ondulés) 131
——— harmonika (Flageolet) 212
——— Theorie derselben 212
——— Tabelle darüber 213
——— auf entfernte Intervalle angewendet 215
——— Art sie zu schreiben 216, 217

Pag.
OBSERVATIONS préliminaires sur la marche à suivre 240
——— dans le travail . . . . . .
——— sur l'art en général 6
——— relatives au professeur . . . . . .
——— relatives aux positions élevées 37
OCTAVES et unissons 203
ONDULATION produit par l'archet 132
——— ——— la main gauche 132
——— ——— le mouvement de l'archet et par celui des doigts 134
ORCHESTRE voy. (VIOLON d') 266
ORIGINE du violon 3
ORNEMENS 155
——— notés 156
OUVRAGE (premier) remarquable composé pour le violon . . . 6
OUVRAGES modernes. S'attacher à ceux qui peuvent étendre les moyens d'expression 8

P.

PAGANINI. (Note sur) Mr 5
PASSAGE pour le martelé 48
——— pour le staccato 48
PASSIONNÉ voy. CARACTÈRES 193
PETIT groupe ou grupetto 78
PETITES notes ou appoggiatures 68
PIANO (le) et le violon 10
PIZZICATO 218
POINT de départ de l'art du violon 6
POINT d'arrêt ou silence 165
POINT de repos 165
1° après lesquels on n'ajoute rien 165
2° après lesquels on peut faire un petit trait 165
——— d'orgue. Exemples de toute espèce 165
PONCTUATION musicale 163
PORTS de voix 69
POSITION (première) 27
POSITIONS élevées 37
——— (observation relative aux) 37
POUSSÉ Voy. Règles générales 19
PRÉLUDE écrit 179
——— improvisé 179
——— (place du) 181
——— (règles générales du) 180
PRÉLUDES (24) dans tous les tons 182
——— mélodiques 182
——— harmoniques 184
PRÉPARATION nécessaire pour jouer en public 255
——— morale, idem 258
PRINCIPES du mécanisme 13
PROFESSEUR 262
PROGRAMME 259
PROGRÈS de l'art 6
——— du mécanisme 7
PROPORTION dans les nuances 142
PUGNANI. (Note sur) 4
PUPITRE. (hauteur du) 255
——— du quatuor 255

Q.

QUADRUPLE corde 222

Pag.

TON 125, 270
——— dritter 220
——— Beispiel 221
TONLEITER in Doppelgriffen in allen Intervallen 80
TONLEITERN in Trillern 77
——— von einer Oktave in allen Tonarten 24
——— aus dem Gedächtniss zu spielen 25
——— von 2 Oktaven (leicht abgestossen) 46
——— in Terzen von 2 Oktaven (gebundene) 52
——— in Terzen von 3 Oktaven (abgestossene) 54
——— in Oktaven (abgestossene) 58
——— in Oktaven (gebundene) 60
——— in Oktaven (gebundene gleichzeitige) 61
——— chromatische in allen Tonarten 62
——— chromatische von 3 Oktaven 64
TOURTE 246
TRAGEN der Töne 69
TRILLER 72
TRILLERSCHLÜSSE (Endigungen) 170

U.

ÜBUNGEN ohne Musik vorzunehmen 20
UNISONI (Einklänge) und Oktaven 203
UNTERRICHT, dreierlei Art desselben 11
URSPRUNG der Violine 3

V.

VARIATIONEN 112
VERÄNDERUNG der Schreibart, durch die dramatische Musik herbeigeführt 161
VERZEICHNISS der Autoren deren Werke bei dem Violinunterricht des Conservatoriums dienen 280
VERZIERUNGEN 155
——— vorgeschriebene 156
——— des einfachen Gesanges 68
VIERFACHE Griffe und Anwendung derselben 222, 223
VIOLIN METHODE des Conservatoriums 1
——— deren Entstehung 1
——— als er im Versuch 1
——— neue 1
VIOLIN METHODEN abgekürzte 2
VIOLINE (die) und das Clavier 10
——— wie sie zu halten ist 13
——— für Anfänger 242
VIOLINEN neue 242
——— deren Mensur 243
——— sie im Stande zu erhalten 243
——— von französischen Meistern 242
——— von verschiedenem Format 243
VIOTTI 1, 4, 270
VIRTUOSE (der) des 19ten Jahrhunderts 10
VIRTUOSEN berühmte, siehe die Anfangsbuchstaben . . . . . .

Pages.

QUADRUPLE (emploi de la) essai 223
QUATUOR. Voy. (VIOLON de) 265

R.

RÈGLES générales pour tirer ou pousser l'archet 19
RELIGIEUX. Voy. CARACTÈRES 200
REPOS ou points 164
RÉSUMÉ relatif aux ornemens 162
——— des accens 201
——— de la manière de travailler . . . . . .
RODE. (Note sur) 5
RHYTHME sa définition 238
——— 1e espèce 238
——— 2e idem 238
——— 3e idem 239

S.

SACCADES 119
SARRETTE (Mr.) 11
SAVART (Mr.) 4, 213
SCIENCE (la) appelée au secours de l'art . . . . . .
SECONDE partie de la méthode 268
SIGNES (signification des) 277
——— 1. pour l'archet 277
——— 2. pour les doigts 277
——— 3. pour les valeurs 278
——— 4. pour les octaves 278
——— 5. pour l'orchestre 278
——— 6. pour le son 279
——— 7. pour diverses intentions 279
SIMPLE. Voy. CARACTÈRES 193
SOLO voy. VIOLON 265
SON 125, 270
——— (faiblesse et limite du) . . . . . .
——— (troisième) ce que c'est 220
——— (application du 3e) 221
SONS. 1. soutenus fort 125
——— 2. soutenus piano 125
——— 3. enflés 125
——— 4. tremblés 126
——— 5. liés 126
——— 6. sautés 129
——— 7. temps dérobé 131
——— 8. ondulés 131
SONS harmoniques 212
——— idem. (théorie des) 212
——— idem. (tableau des) 213
——— idem. ([illegible]) 215
——— idem. ([illegible]) 216, 217
SOURDINE 218
STACCATO (passages pour le) 50, 96
STRADIVARI (Notes sur) 3
STRUCTURE du violon 3
STYLE est le choix des expressions 8, 272

T.

TABLE alphabétique des matières, page 284 et Analytique page. 282
TABLEAU des sons harmoniques 213
TALENS précoces 240
TARTINI. (Note sur) 1, 4
TEMPS dérobé 131

Pag.

VORBEREITUNG (nothwendige) um öffentlich zu spielen 255
——— moralische 258
VORBERICHT hinsichtlich der befolgten Ordnung 11
——— den zweiten Theil betreffend 268
VORSCHLAG oder kleine Note 68
——— (Appoggiatur) 68
VORSPIELE in Beispielen 179
——— aus dem Steogreife 179
——— deren Stelle 181
——— allgemeine Regeln 180
——— 24 in allen Tonarten 182
——— melodische 182
——— harmonische 184

W.

WAHL einer Violine 242
——— der Uebungsstücke 257
——— eines Meisters 9
WEISE wie die Uebungen vorzunehmen sind 240
WERK, erstes bemerkenswerthes über das Violinspiel 6
WERKE, (neuere) zur Vermehrung der Ausdrucksmittel dienend . . 8
WIRBEL (Zapfen) zu bewirken dass sie sich leicht drehen lassen. 245

Z.

ZEICHEN 277
——— für den Bogen 277
——— für die Finger 277
——— für die Geltung 278
——— für die Oktaven 278
——— für das Orchester 278
——— für den Ton 279
——— für verschiedene Absichten 279
ZIERLICHKEIT (netteté) 251
ZWEITER THEIL dieser Methode 268

Pag.

TERMINAISONS de cadences 170
THÉORIE des sons harmoniques 212
TIRÉ. Voy. Règles générales 19
TIMBRE et caractère des 4 cordes du Violon 135
TOURTE. (Note sur) Mr 246
TRAVAIL, manière de travailler 240
——— matériel des accens . . . . . .
TRILLES ou cadences 72
——— en gammes 77
TRIPLE corde 79

U.

UNISSONS et octaves 203, 206
UNITÉ et variété 104

V.

VAGUE. Voy. CARACTÈRES 193
VARIATIONS 112
VARIÉTÉ et unité 104
——— d'archet 106
VIOLON manière de le tenir 13
——— convenable aux commençans 242
——— neuf 242
——— (diapason du) 243
——— (entretien du) 243
——— solo 265
——— de quatuor 265
——— (professeur de) 266
——— chef d'orchestre 266
——— accompagnateur du piano 266
——— d'orchestre 266
——— de la danse 267
——— compositeur 267
VIOLONS de fabrique française 242
——— de patrons différens 243
VIOTTI (Note sur) 1, 4, 270
VIRTUOSE (le) 10
VIRTUOSES célèbres cités dans cet ouvrage. CORELLI, GAVINIÈS, KREUTZER (Rodolphe) KREUTZER (Auguste) LECLAIR, Mr PAGANINI, PUGNANI, RODE, TARTINI, VIOTTI.
VOCALISATION . . . . . .

kT 477